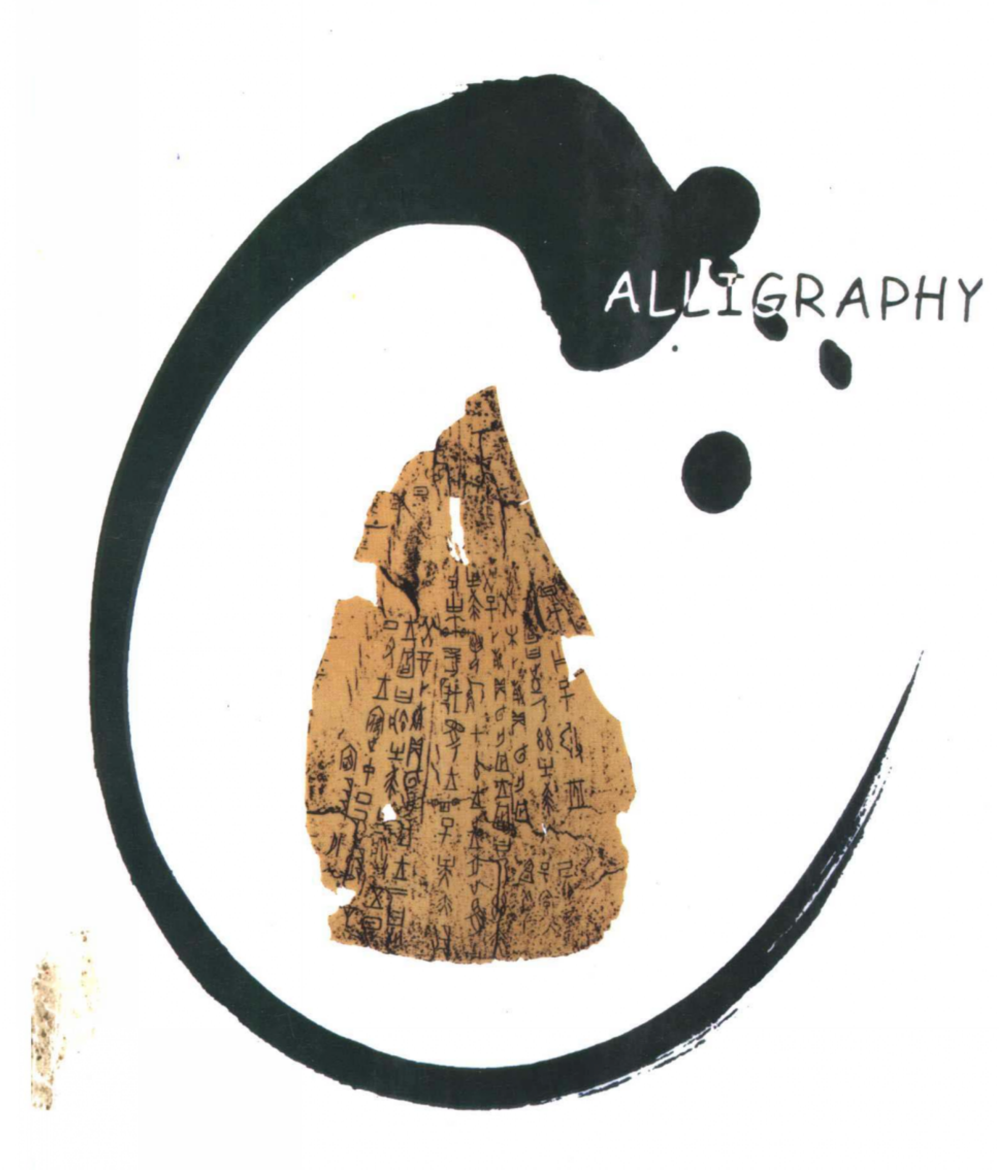
# 中国书法史

高等艺术院校教材

南京艺术学院教材编写组

黄惇 金丹 朱爱娣 朱天曙 著





ISBN 7-5314-2821-0/J·1836 定价：26.00元

高等艺术院校教材



# 中国书法史

· 南京艺术学院教材编写组
黄 惇 金 丹 朱爱娣 朱天曙 著



辽宁美术出版社

**图书在版编目（CIP）数据**

中国书法史／黄惇等著.—沈阳辽宁美术出版社，2001.10
高等艺术院校教材
ISBN 7-5314-2821-0
Ⅰ.中…　Ⅱ.黄…　Ⅲ.汉字—书法—美术史—中国—高等学校—教材　Ⅳ.J292.1
中国版本图书馆CIP数据核字（2001）第065621号

辽宁美术出版社出版发行
（沈阳市和平区民族北街29号　邮政编码：110001）
辽宁美术印刷厂印刷

开本：850毫米×1168毫米　1/32　字数：200千字
印张：9　插页：8　印数：1-4000册
2001年10月第1版　2001年10月第1次印刷

责任编辑：邓　濯　刘　翠　责任校对：王　申
封面设计：杨志麟　杨晓笛　版式设计：莺　谷

定价：26.00元



# 前　言

阮荣春

用系列套书的形式将高等艺术院校专业理论教材编辑出版，在国内高等艺术教育界属重大科研项目之一，这对于高等艺术院校的学科建设，进而推动艺术院校学生专业文化素质的全面提高，无疑有着十分重要的意义。由南京艺术学院和辽宁美术出版社首次合作推出的这套系列教材共计六本，即中国美术史、外国美术史、中国艺术设计史、外国艺术设计史、中国书法史、艺术概论，均为高等艺术院校必修的专业理论课程。这套教材由南京艺术学院组织编写。南京艺术学院是国内著名的艺术学府之一，已有90年的历史，是全国综合性艺术院校中唯一具有博士学位授予点的院校。其历史悠久，师资力量雄厚，教学、科研成果突出，在国内外具有一定的学术影响力。从上海美专发展至今，先后涌现出如刘海粟、谢海燕、姜丹书、俞剑华、刘汝醴、温肇桐、张道一、林树中等一大批艺术理论大家，出版了大量的艺术史论著作和高质量的学术论文，是我国艺术学研究的重要阵地。

# · 前言

近年来，学院发扬优良传统，狠抓学科建设，注重教学实践与理论的研究，科研成果在国内外学术界有着广泛的影响。这部系列教材即是由学院学科梯队中的中坚力量撰写而成，他们均为教授或博士，其专业理论基础扎实，创新意识强。相信这部系列教材的出版，一定会受到艺术院校广大师生的欢迎。参加这部系列教材第一套六本书撰写的作者为：

中国美术史：阮荣春、顾　平、杭春晓

外国美术史：刘伟冬

中国艺术设计史：夏燕靖

外国艺术设计史：邬烈炎、袁熙旸

中国书法史：黄　惇、金　丹、朱爱娣、朱天曙

艺术概论：丁　涛

编写教材是一项严肃细致的工作，其内容必须是科学的、系统的、创新的和前沿的，它需要写作者的全身心地投入，甚至须几代人的努力。我们这里所做的工作只是一个开始。

# 目录

# · 目录

# 目录

# 第一章
# 先秦书法

汉字的起源，奏响了中国书法的先声。汉字在形成过程中，经历了漫长的历史阶段。仰韶文化、马家窑文化和龙山文化等原始文化时期的陶器上所存留的刻画象形符号，对我们认识、了解早期文字提供了重要的实物资料。东汉许慎在《说文解字·叙》中说："古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作《易》八卦，以垂宪象。及神农氏结绳为治而统其事，庶业其繁，饰伪萌生。黄帝之史仓颉，见鸟兽蹄迒之迹，知分理之可相别异也，初造书契。"许慎指出了汉字是对自然万物的象形和源于指事符号，近年来出土的实物也进一步证明了许氏关于汉字源于原始图画及刻画符号的论断。文字学家一般认为，汉字大约形成于夏代，夏商之际形成较为完整的文字体系。我国最早的古汉字资料，学术界公认是商代中后期的甲骨文和金文。书法艺术正是与甲骨文、金文同步诞生。1996年，考古学家在山东桓台县史家村发现一批甲骨文片，经测定为距今3500～3700年。据此，我们可以推测，中国书法至少已有3500年以上的历史。

在甲骨文和金文的历史遗迹中，我们发现，这些最早的汉字已经具备了书法形式美的基本因素，如刻画书写的笔画美，单字造型的对称美、变化美，字与字、行与行之间组合排列上的章法美，以及在书写、刻画和铸造中因诸种因素形成的风格美。西周到春秋战国时期，金文、石刻、简帛书法因书写材料的不同，呈现出绚丽多彩的艺术风格。先秦时已有了刀和

毛笔等书刻工具，审美视觉中的“刀味”、“笔味”、“金石气”等范畴均源于此。甲骨文、金文和六国文字我们都称其为“大篆”。从商到秦统一，汉字的演变表现出由繁到简的趋势，这种演变具体反映在书体和字形的嬗变之中。西周晚期的金文，商周时期富于纹饰的点团和肥笔趋于消失，笔画更富于抽象性。至战国中后期，周秦一系文字由大篆演变为小篆，而此时的民间草篆也向古隶发展，大大改变了商周金文的象形性，点画更趋于简洁，书法艺术的内涵因文字变化而显得更加丰富。

先秦时期的书法，偏重实用，与占卜、祭祀等宗教活动密切相关，具有浓郁的神秘意味，这是先秦书法有别于历史上其它时期书法的特征。

# 一、汉字的起源

中国书法是以汉字为载体的特有艺术。没有汉字，就没有书法艺术。人类有了社会，就有交往。在原始氏族公社时期，人们的交流只用声音来表达，随着氏族公社的壮大和部落的形成，仅靠声音来表达某种含义往往显得不够完整。于是，人们开始使用实物来帮助记忆和交际，发明了结绳、刻契和原始图画。关于结绳，《庄子·胠箧篇》曾记载由容成氏至神农氏的十二氏时代都用结绳。神农氏的时代正是黄帝有文字时代之前，可见中国远古时代实有结绳的方法。原始图画是古人记事和表达思想的另一种方法。这种图画的艺术性不是重要的，最重要的是帮助记忆和表达思想。这种表意的图画，是象形文字的前身或来源。

文字是人们在长期的社会实践中逐渐创造并完善起来的。战国时期就有仓颉造字说。《吕氏春秋·君守篇》说“苍颉作书”，《韩非子·五蠹篇》说“古者，仓颉之作书也”，都说的是仓颉造字。荀子在《解蔽篇》中否定了仓颉造字的说法，认为仓颉是整理文字的人。他说“……故好书者众矣，而仓颉独传者，一也。”这里的“一”，就是同一、统一、整理的意思。到了汉武帝时，纬书家便把仓颉神秘化，并把他描写成“龙颜侈侈，四目灵光”的神话人物。东汉许慎在《说文解字·叙》中重新肯定了仓颉造字说。唐宋以来，研究《说文解字》的小学家把此说继承下来，直到清末学者章炳麟才发挥了荀子说，不但肯定仓颉只是第一个整理文字的人，并指出文

字是群众创造的唯物观点，推翻了长期以来的仓颉造字说。

汉字的萌芽，据迄今发现的考古材料，可以上溯到距今约8000年前的新石器时代。公元前4100～3600年左右的仰韶文化遗址中，出土了大量的陶器刻画符号，其中出土最多的是西安半坡和临潼姜寨两地。西安半坡村出土的仰韶文化彩陶上的刻画符号与殷周青铜器铭文中的刻画族徽相类似。临潼姜寨发现的一部分陶器上有120多个刻画符号，是我国文字发展的渊源之一。除此之外，临潼零口、垣头，长安五楼，铜川李家沟，以及其后的马家窑文化如青海东部柳湾马厂类型墓葬遗址、龙山文化如山东章丘龙山镇城子崖遗址、良渚文化如杭州良渚遗址、大汶口文化如山东莒县陵阳河遗址等都有相类的发现。近来，考古学家又在河南舞阳贾湖地区发现距今约8000年前贾湖新石器时代聚落遗址的甲骨刻符。仰韶文化上的陶器刻符，再不是单纯意义上的某种记号，已包含了原始文字的因素。大汶口文化陶器文字有写、有刻，笔画整齐规则，这种文字可以用其2000年后的殷商铜器和甲骨文的文字作对照。从这些考古材料我们可以认识到：贾湖文化的刻符——仰韶文化陶器刻画——殷墟甲骨文是一脉相承的。结绳、刻契等实物记事到陶器上等拟物体形象的符号，都揭示了汉字创造的两大基本途径：象形和指事，从而勾勒出汉字由先文字阶段、原始文字阶段到古文字阶段的发展脉络。书法艺术正是伴随着文字的发展而形成的。古文字学家在研究早期文字时，着力点在于对其生成方式、文化意义的阐释。就书法艺术而言，主要研究其所包含的艺术美的因素及相关意义。

## 二、殷商时期的书法

殷商时期，是目前所见最早有文字记载的历史时期，大约从公元前17世纪初到公元前11世纪，共六七百年。甲骨文和金文是殷商时期书法的代表。它们是考古资料可证实的数量较多又相当成熟的最早汉字。除此之外，在陶、石、玉、骨、角等类物品上也发现了文字。

## 1 甲骨文

1898年，甲骨文始发现于商代后期王都的遗址——殷墟（今河南安阳西北小屯村），这成为19世纪震惊世界的文化事件。大约公元前14世纪，商王盘庚迁都于殷。此后直到公元前11世纪商纣亡，殷墟一直是商朝国都。甲骨文为其时统治者的占卜记录。这些记录占卜活动的文字是用刀刻在龟甲兽骨上的，因而甲骨文又称“龟甲文字”、“卜辞”、“殷墟书契”等。经过多年发掘，出土有字甲骨已累积到约15万片(只有少数为完整的卜甲和卜骨)，单字总数有4600多个，目前可识者1000多个。

甲骨文是研究商代文字、历史、文化最重要的资料，也是早期书法的代表。甲骨文多用刀刻成，有先书后刻和以刀为笔直接刻写两种形式。据董作宾先生《殷人之书与契》和《安阳侯家庄出土之甲骨文字》两文所载，在甲骨文笔画刻漏处，可以发现商人刻画甲骨文，是先书后刻。从书法角度来看，甲骨文已经具备了后世书法的用笔、章法、结字诸要素。从用笔角度来看，殷商时期刻工运刀如用笔，表现出某些书法的用笔特征。同时，在甲骨文中又发现了用墨或朱砂书写的文字，这表明这个时期已有类似毛笔的书写工具。这些朱、墨书迹的用笔，起止均显锋芒，有轻重粗细变化，两端尖、中间粗，可视为书法最初的用笔形式，也反映书写工具的柔韧性和表现力。章法上，甲骨文多为纵成行，横则有列与无列并存，疏密错落，变化丰富。结字上，既有对称美，重心稳定，搭配匀当，又有一字多种结构的变化美，复杂的组合而呈现多样统一性，方圆结合，开合有度，表现出原始的书法艺术形式美。因刀不同于笔，刻时不易圆转，所以甲骨文的形态以方折为主，表现为瘦劲、峻挺的刻画特征。

甲骨文书法受时代、刻工、环境、内容等因素的影响，在不同的时期呈现出不同的风格，或雄浑、或秀丽、或谨巧、或工整。董作宾根据甲骨文的特点找出时代差别，对甲骨文的发展进行分期，剖析其风格。他将其分为五期，即盘庚、小辛、小乙、武丁时期；祖庚、祖甲时期；廪辛、康丁时期；武乙、文丁时期；帝乙、帝辛时期。在不同时期，甲骨文风格都显现出阶段性的特征。盘庚至武丁时期，约有百年，笔力粗犷遒劲，结体方整，行款错落有致，代表书家（即贞人）有韦、殻、永、宾；祖庚至祖甲时期，约有40年，书法谨严，结体整饬，代表书家有旅、大、行、即；廪辛至康丁时期约有40年，款不整齐，书风草率，此期书者，都不署名；武



图1　商　祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞

乙至文丁时期，约有17年，书法劲峭，行款率意，刀锋劲健，代表书家有狄；帝乙至帝辛时期，约89年，书法严整有度，锋芒显露，代表书家有泳、黄。《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》（图1）字迹劲峭有力，《四方风名刻辞》字迹精劲诡异，《鹿顶骨纪事刻辞》字迹遒美丰腴，饶有笔意，为甲骨文各期的代表作。特别是帝乙、帝辛时期的《宰丰骨刻辞》（图2），按墨书契刻，刻画宽肥，起讫有明显用刀痕迹，为双刀或多刀修刻而成，从中可见同时期金文对甲骨文的影响。



图2　商　宰丰骨刻辞

## 2 金文

商代的金文与甲骨文同样具有书法意味。在青铜器上铸铭文，从商代中后期开始流行，到周代达到高峰。秦称铜为金，因而把刻铸在青铜器上的文字称为金文。商、周时期，钟为礼乐之器，鼎为权力象征，钟和鼎在周代各种有铭文的铜器中占有重要地位，故后人又称金文为“钟鼎文”，青铜器又称彝器，其铸刻文字有两种形态：一种是凹入的阴文，称为款；另一种的凸出的阳文，称为识（音炽）。故青铜器铭文又称“彝器款识”、“钟鼎款识”。

金文和甲骨文在商代同时存在，有些金文和陶文，甚至还早于现今发现的甲骨文，如商代早期的铜器《鼉罍》上所刻的类似的族徽图腾的文字，比甲骨文更多地表现了原始文字的象形意味。到了商代中晚期，青铜铭文较早期金文字数增多，铭文多达数十字。由于金文多在母范上写刻后浇铸，工艺繁复，其铸造后的笔画特征不同于甲骨文，既丰满又柔韧，点画交接处显点团状，较多地保留了母范上的文字书写笔意。在章法上，铭文行款以竖列直书、自右向左行文最为常见，行款体现了追求统一、对称、变化的意识，比甲骨文更为端庄而稳定，体势恢宏，笔画凝重，形成古朴、典雅的风格，并影响了西周金文。代表作有《司母辛鼎》、《戍嗣子鼎》、《小臣艅尊》（图3）等。

图3　商　小臣艅尊



《司母辛鼎》为商代中期金文，1976年在河南安阳出土，鼎腹内铸铭“司母辛”三字，系殷王祭祀母亲而作。铭文大字，形体雄健，笔势均衡。《戍嗣子鼎》为商殷墟晚期金文，1959年河南安阳出土，铭文三行三十字，记载了殷王赏赐戍嗣子贝二十朋。其书挺秀，起讫露锋，偶有肥笔，行间疏密有致，已开西周金文遒劲修美之

风。《小臣艅尊》亦是殷墟晚期金文的代表，清道光年间出土，罗振玉《三代吉金文存》中有录。铭文四行二十七字，记载了帝辛十五年征伐夷方巡省时，赐小臣艅以贝的事迹。铭文用笔遒健，为商代晚期金文的代表。

殷商时期除了大量青铜铭文外，还有少量石刻铭文。《殷墟妇好墓石磬刻字》有“妊冉入石”字样，笔画纤细，婉转隽秀，为我国石刻文字系统中最早的代表作。

## 三、西周时期的金文

周武王灭商纣王，建立了周朝。周朝分西周和东周。西周大约从公元前11世纪中叶到公元前771年，共290多年。

西周初期的甲骨文承袭了殷商晚期的风格，从在山西省洪洞县坊堆村、北京昌平县白浮、陕西省岐山县凤雏村周遗址发现的西周时期甲骨文来看，更加趋于精致和熟练，起讫更加讲究，有明显的用刀痕迹，有的笔画注意修饰，用双刀或多刀刻成，更加完整和美观。

图4　西周　何尊



商末到周初的金文，书写渐趋简化，初期的象形特征逐渐蜕化，形成有规律的曲线，具有独立的审美价值。西周金文数量极多，是历史上青铜铭文的兴盛时期，其发展大致可分为三个时期。

一、西周前期金文风格以朴茂凝重、瑰丽沉雄为主要特征，起讫多不露锋，线条遒劲峻拔，时有肥厚用笔及点团华饰其形，整体上体现出的是线与块面结合的形式美。如：《利簋》，西周武王时期的金文，点画蕴藉，运笔纯熟，结体大小相依，章法整饬而结构谨严。《何尊》(图4)，西周武王时期的金文。笔意淳朴凝重，字字缜密，结字随形同异，自然有致，为周初金文的典范。《康侯簋》，西周成王时期的金文。铭文大字，笔势波磔、

恣肆壮美，为周初金文中的精彩之作。《大盂鼎》，西周康王时期的金文，清光绪年间出土。铭文亦为大字，敦厚工整，体势谨严，起止之锐圆因势而异，常有粗画和肥厚的点团出现在字的笔划中，形成特有的节奏感。其点画特征在西周前期较为典型，显示了朴厚的时代风貌，这种粗画和肥厚的点团到西周中期逐渐减弱。

二、西周中期，金文风格由朴茂沉雄变为典雅平和，这一时期的作品用笔柔和而酣畅，笔画圆浑，但装饰意味趋弱，用笔意蕴增强，行款布局疏朗自如。如：《大克鼎》，西周孝王时期的金文。铭文十八行，铭文前段有阳线格栏，后段格栏制范时被抹去。文字用笔厚重挺健，形体壮实，与其相类似的还有《询簋》，都为西周中期大篆的典范。《墙盘》，西周恭王时期的金文，铭十八行，其书结体均衡，起讫用藏锋，笔划圆润遒美，行气凝练，在此时期的作品中最为典型。此外，《卫鼎》、《曶鼎》等亦为这一时期的代表作。

三、西周晚期，金文趋于成熟，笔画由初期的肥瘦悬殊趋于统一，字型更加自由，风格也呈现多样化，显示了大篆成熟时期的风格特征。如：《㝬簋》，西周厉王时期的金文，为西周青铜簋中最大的一种。铭文十二行，字迹较大，章法整饬，横竖成行贯气，笔画匀圆遒劲，造型优美，为西周晚期大篆代表作。与其相类似的还有《㝬钟》、《兮甲盘》等。《散氏盘》（图5），西周厉王时期的金文。铭文十九行，结构多变，取横势，重心较低，粗放厚重，显壮实遒迈之气，后世书家多效之。《禹鼎》，西周厉王时期的金文。铭文二十行，用笔多变，极为率意，结体不工而行气流畅，较有个性。

图5　西周　散氏盘



《毛公鼎》（图6），西周宣王时期的金文。铭文三十二

行，497字，为目前所见西周金文中最长的铭文。此铭长篇巨制，笔法圆润精严，结体劲瘦，整体浑穆磅礴，为西周晚期金文中最有代表性的作品。与《散氏盘》相反，其字形趋长，取纵势，在金文特有的凝重中增添了灵动和活泼的姿态。《大盂鼎》的肥厚笔画和点团在《毛公鼎》中已趋于消失。

《颂鼎》，西周宣王时期的金文。铭文十五行，其书结体优雅圆润，形式上或整齐或错落，是西周晚期大篆中最为成熟的金文。

《虢季子白盘》(图7)，宣王时期的金文。是西周晚期笔画向更简练、流畅方向发展的代表作，其点画优美，行款疏朗空灵，显峻秀之气。作为这一时期大篆的代表，对以后秦系文字书法如《秦公簋》、《石鼓文》等产生了很深的影响。

西周初期金文中肥瘦悬殊的笔画和呈方圆形状的团块，在西周晚期基本消失。笔画的形式美变得纯粹起来，文字也向方整化、平直化的方向演化，风格上或简远，或峻秀，或浑穆，或庄严，极为丰富。金文发展到西周，进入了一个辉煌的时代，对春秋战国时期的金文产生了重要影响。



图6　西周　毛公鼎

图7　西周　虢季子白盘



# 四、春秋战国时期的书法

公元前770年，周平王迁都至洛阳，东周开始。从此，政治格局发生很大变化，五百年内，诸侯争霸，征战不断。从公元前770年到公元前476年这段时期，历史上称为春秋时期，从公元前475年至公元前221年，历史上称为战国时期。

## 1 各系文字书风的地域特色

春秋战国时期的各国文字都有不同程度的发展，文字形体发生了很大变化，殷周以来的文字，在各国走上了不尽相同的发展道路，出现了浓厚的地域色彩。简、牍、帛等书写材料的发明，也刺激着书写的发展，书体、书风亦随之变化。其中，齐系文字、燕系文字、晋系文字、楚系文字和秦系文字所表现出的书风最为典型，它们在春秋战国时期不同阶段的发展，代表了这一时期的书法成就。

1．齐系文字书风

齐国国力强盛，地域博大，齐文化对鲁、邾、倪、滕等小国都有重要影响。春秋早期齐系文字的主要代表如《齐萦姬磐》、《鲁伯愈鬲》等，结体疏朗平整，用笔细劲圆润，承接了西周晚期的金文风格，端庄中不乏灵动之姿。春秋中期至战国早期的齐系文字结体逐渐由方整变为颀长，由疏朗变为秀丽，如《齐侯盂》、《陈曼簠》等，书法精劲谨严，结体上多有变化，这标志着齐系文字逐渐摆脱西周晚期书风的影响，开始确立自己的风格。到了战国中晚期，齐系文字的铭文用笔则趋于简率。

2．燕系文字书风

燕国国力相对较弱，偏居北方，与中原殊少往还，国内稳定，此系文字呈现出有自身特色的北方风格。春秋时期的燕国礼器如《郾公匜》上的铭文，结体疏朗，用笔流畅，字体宛转妩媚而不乏率真。战国早期的《郾侯载簋》上的铭文结体方整，朴实谨严，到了战国晚期如《郾王职戟》等，用笔简率，呈现出典型的战国书风。

3．晋系文字书风

晋国处于中原腹地，文化先进，是周王朝的主要支柱，在文化上则影响着周边的郑、卫、郸、中山等小国。春秋早期的晋系文字如《晋姜鼎》等，古茂典雅，承西周书风。春秋中期至战国早期的晋系文字最典型的是《侯马盟书》(图8)。盟书为圭形的玉石片，上有墨书，更多的是朱书，这些朱墨文字，落笔重而起笔轻，侧锋起笔，中锋收笔，结体生动自然，与同时期的金文风格不同。其强烈的连笔意识、笔画的相互映带反映了篆书书写速度的加快，可视为这一时期“草篆”的典型作品。与之相反的战国中晚期晋系文字的代表作《中山王■鼎》和《中山王■壶》等，其铭文结体修长隽美，笔画纤细犀利，精劲而富于装饰美。

4. 楚系文字书风

楚国为南方大国，文化上对南方各国有相当的影响。春秋早期的楚系文字如《楚公家钟》等，铭文结体朴肆，行款错落自然，呈纵势。春秋中期至战国早期楚系文字书风发生变化，如《王子午鼎》、《曾侯乙编钟》等青铜器铭文笔画屈曲宛转，有轻重徐急的变化。这一时期越国《越王勾践剑》的铭文成纵势，以鸟虫饰文加以组合变形，结体精严，疏密变化有致，富于装饰性，因以鸟、虫二体同铭，习惯上称其为“鸟虫篆”。除此之外，还有《楚王酓璋戈》、《吴王光桓戈》等铭文以鸟虫篆出现并风靡一时。战国中晚期的楚系文字的结体开始由纵势向横势过渡，这时的楚简墨迹显示出各自的特色，如《信阳长台关楚简》(图9) 整饬典雅，《包山楚简》秀



图8 春秋 侯马盟书

逸洒脱，《长沙子弹库楚帛书》(图10) 圆润宛劲，行款匀称，笔法统一。到了战国晚期，楚系文字的铭文用笔开始走向简率。楚国的书法在体系上有相当大的独立性，战国末期楚国虽被秦所灭，但其特有的楚文化对后世影响仍然很大，其中文字的独特形态，到汉代依然能见到其踪迹。

5. 秦系文字书风

春秋战国时期，秦国僻居西土，与关东各国长期隔绝，这种相对闭塞的环境，使秦系文字成为独立的一系，有别于其它各系文字。春秋早期的秦系文字承接了西周晚期的传统，如著名的青铜器《秦公钟》、《秦公镈》，

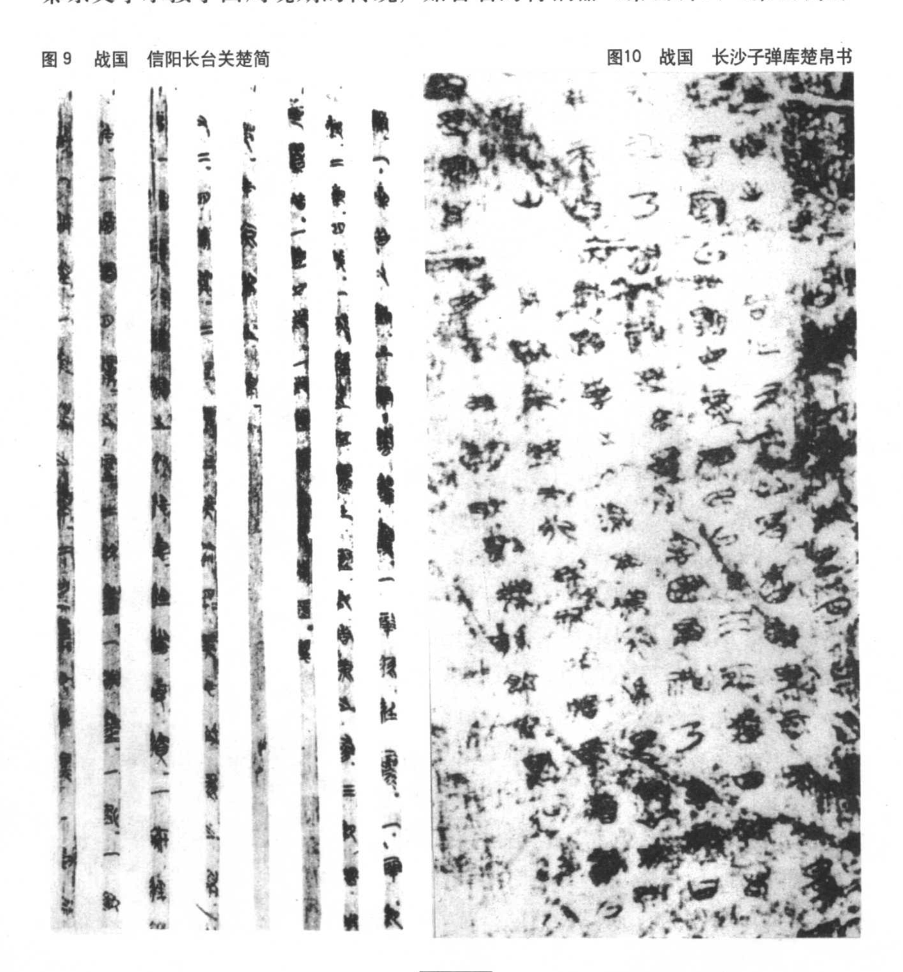


图 9　战国　信阳长台关楚简

图10　战国　长沙子弹库楚帛书



图11　春秋　秦公簋



图12　春秋　石鼓文

笔画细匀劲健，风格与《虢季子白盘》相似。春秋中期至战国早期的秦系文字与春秋早期相比，无太大变化，但亦有此期的特点。这段时期秦系文字的代表有《秦公簋》(图11) 和《石鼓文》(图12)。

《秦公簋》笔画瘦劲而委婉，完全摆脱了早期金文笔画肥厚的特点，与《石鼓文》相似，有别于春秋时期其它地域的装饰风气，是秦系文字书风的代表。

《石鼓文》，亦称《猎碣》、《雍邑刻石》，无年月，唐初出土，唐兰先生认为其刻于秦献公十一年 (前374)。其笔画匀整，结字疏朗，用笔遒朴而有逸气，在这一时期具有典型性。《石鼓文》虽从西周金文发展而来，但不同于西周金文过多的装饰，而显示出自然、朴质的艺术特征，呈现为一种新的风貌。其行款十分工整，横竖间距大体整齐，体现出稳中有变的特点。学术界普遍认为《虢季子白盘》、《秦公钟》、《秦公簋》、《石鼓文》所用的文字为籀文。王国维先生也曾指出："战国时秦用籀文，六国用古文"，这说明战国各系文字虽都源于西周文字，但此时只有秦所使用的籀文，还比较纯正地保留着西周文字的传统，其他各系文字均已

发生了变化。《石鼓文》和秦始皇统一后的秦小篆已十分接近。此外，作为历史上曾传承过的秦刻石《诅楚文》，也可与《石鼓文》相互参证，原石虽早佚，但宋人曾摹刻，与《石鼓文》风格较近。1986年，考古学家又在陕西凤翔南指挥村秦王陵区发掘出了《秦公大墓石磬刻石》（图13），考古界确定为春秋中晚期秦景公时代的作品，时间要晚于《石鼓文》，其铭文与《石鼓文》相类，而且更为委婉畅达，也更显示出以后小篆的特征。

战国中晚期的秦系文字在青铜器方面的代表如《商鞅方升》、《新郪虎符》（图14）等。《商鞅方升》虽然书写草率，但基本上仍是承袭《秦公簋》式的书风，《新郪虎符》则已是臻于成熟的小篆。陶刻方面以《秦封宗邑瓦书》（图15）最具代表性，瓦书以锋锐的刻器直接刻画而成，行款错落有致，可视为《商鞅方升》和《秦诏铭文》之间的秦篆标本。

总的来说，除秦系文字外，春秋早期各系文字书风大体继承和发展了西周晚期方正朴茂的风格，从春秋中期到战国早期的各系文字书风逐渐摆脱西周晚期的影响，表现为颀长秀美，并出现了装饰性较强的鸟虫篆等，战国中晚期的各系文



图13　春秋　秦公大墓石磬刻石

图14　战国　新郪虎符



字书风总体走向简率。

根据前面对秦系文字的叙述，可以把秦篆文字由籀文发展到小篆的大致脉络概括为:

虢季子白盘→秦公钟、秦公镈→秦公簋→石鼓文→秦公大墓石磬刻石→新郪虎符→泰山刻石

由此我们也可以看出，早在秦统一六国之前的战国时期，小篆已是秦通行的字体。而秦始皇统一六国后，在全国全面推行小篆，所谓“罢与秦文不合者”，就是指废黜与小篆不合的文字，于是春秋战国时期的其它各系文字基本上退出历史舞台，小篆成为秦统一后唯一的官体文字。



图15　战国　秦封宗邑瓦书

## 2 隶变的过程

在秦系文字由籀文发展到小篆的同时，简便实用的手写体草篆在日常书写中广泛使用。“草篆”即草率而急速书写的篆书，有省简结构、并连笔画的特点。它的出现与使用，加快了隶变的过程。战国晚期《青川郝家坪木牍》(图16)、《天水放马滩秦简》、《云梦睡虎地秦简》(图17) 等简牍中，可以清晰地找寻到秦篆隶变的轨迹。

什么是“隶变”呢？晋卫恒《四体书势》中说:“隶书者，篆之捷也。”由篆而隶的书体演变过程中，依靠快写、省略、假借、合并部首等篆书快写手段，破坏和肢解原有的汉字结构和用笔方式，并在变化中逐步形成自己的规律。当这种变化的规律逐渐成熟和普遍运用时，早期隶书（古隶）便形成了。我们把这种隶书书体的发展演变现象及其内在规律称之为“隶变”。发生在战国时期的隶变过程，正是中国文字由古文字系统向今文字系统的演变过程。

1980年四川省出土的秦地《青川郝家坪木牍》，牍上三行墨书定为战国晚期秦武王二年（前309）的手迹，被视为目前年代最早的古隶标本。此牍纵有行、横无格，字距大、行距小，字形方扁，取横势。用笔的动势和笔

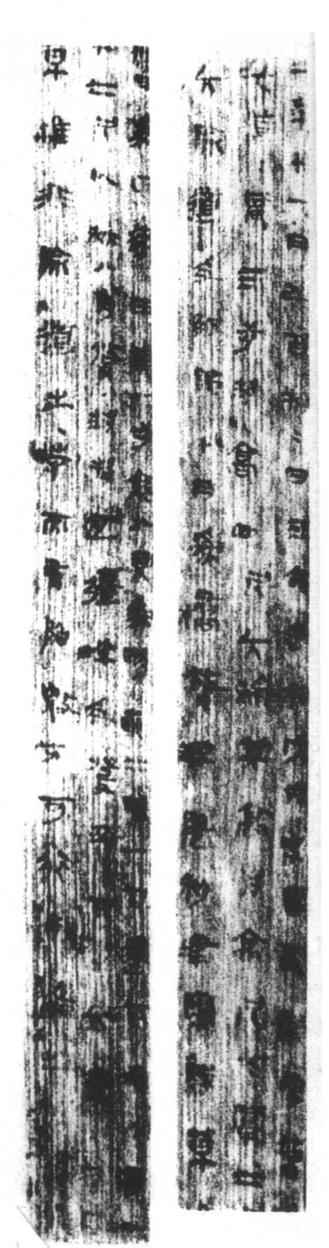


图16　战国　青川郝家坪木牍

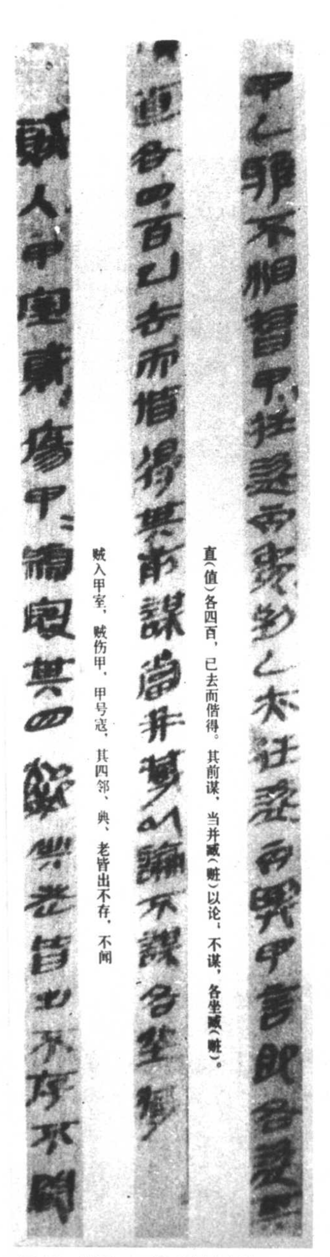



图17　战国　云梦睡虎地秦简

迹清晰地表现出起止时回锋和出锋的变化，向右方向的末笔已显露波挑之势。作为大篆快写趋向隶书的过渡期作品，《青川木牍》还夹杂着许多篆体字，显示了与其隶变母体——同时代金文的一致性和延续性。这些都是早期隶书明显的特征。从书体角度而言，牍中那种简率的用笔意识和参差不齐的天然美感与金文所具有的严整、匀衡、对称、凝重的美感已大相径庭，也就是说，它已展现了一种与金文系统完全不同的书法语言和审美模式。

1986年发掘出土的甘肃《天水放马滩战国秦简》，与《青川木牍》相比，此简显得粗重草率，但笔意大致相同。简中横画均藏锋起笔，收笔有向右发锋的波挑意，反映了同期古隶的共同特征。

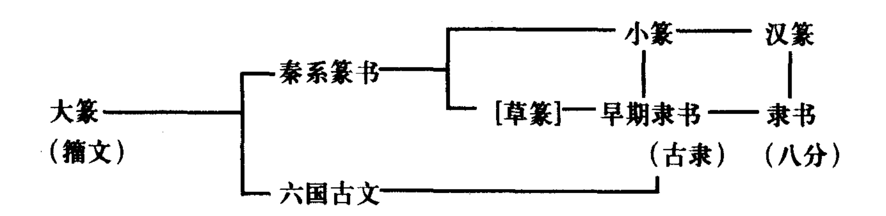
1975年发掘出土的湖北《云梦睡虎地秦简》，成书于战国晚期至秦统一初期。从简中可以看出其脱胎于秦篆，形体中仍保存有大量的母体痕迹，篆隶混杂，秦隶在破坏、肢解秦篆的书写方式中，尽管仍留有大量的篆书圆笔中锋的笔法，但比《青川木牍》隶化的特征更为明显。汉代隶书中的掠笔、波挑、不同形态点的笔法等在简中都已出现，部分简上还有明显的连笔意识。与石刻文字相比，此简更直接体现了毛笔运动的丰富性。从《青川木牍》——《天水放马滩秦简》——《云梦睡虎地秦简》之间我们可以清晰看到秦篆至古隶的演变过程。

需要指出的是，在秦系文字进行隶变的同时，其他各国文字并非是一成不变的。春秋晚期至战国中晚期各系文字都处于变革状态，总体上来说是对大篆系统的官体文字进行着隶变，从晋地的《侯马盟书》、《温县盟书》、楚地的《长沙子弹库楚帛书》等作品中都可以看出。春秋晚期的《侯马盟书》在晋系文字书风中已有介绍，它更多地保留了手书的痕迹。用连笔来适应快捷的书写，可以看出草篆的特征。《温县盟书》也为晋系文字，时代与《侯马盟书》相近，点画宽博而草率，有明显的连笔，无严谨端庄之态，是典型的草篆，隶变正是在草篆的长期书写中逐渐生成的。战国中期的《长沙子弹库楚帛书》更为明显地反映了隶变的迹象。郭沫若在《古代文字之辩证发展》中指出该帛书“体式简略，形式扁平，接近于后世的隶书”，我们可以认为它已具备了早期隶书的胚芽。在《楚帛书》中，已显示了快速的书写动作和圆孤形的笔势运动，这种有规律的笔势正是隶变的典型特征之一。此外，战国中期的楚简如《长沙仰天湖楚简》、《信阳长台关楚简》、

《包山楚简》等，其用笔自由放松，因简条狭长，形成了左右撑足而字距较大的特殊章法，虽字形仍呈长方，但用笔明显地表现出横势。这种在竹简上书写的章法到汉代竹简亦未改变，后来汉碑上的书写的章法即由此演变而来，楚简上明显的快节奏书写和连笔意识都体现了草篆的特征。

秦系文字在秦统一六国过程中发挥了积极的作用。一方面，战国秦篆中正体文字转变为小篆；另一方面，因俗体文字使用的频繁，促使书写速度加快和笔画的简约，即所谓的“奏事繁多，篆字难成而初有隶书，以趣约易”，于是发生隶变，衍生出古隶。必须强调指出，过去历史上因不明古隶的发展情况，长期以来认为大篆生小篆，小篆生隶书，这个观点今天看来，显然是错误的。可以这样说，小篆和古隶是由战国秦篆派生出的“孪生兄弟”。然而人们认识到古隶的母体为大篆后，又有人认为隶书的发展与小篆无关，这个观点同样是错误的。秦统一后，小篆成为唯一的官体文字，隶变的对象集中到小篆上，小篆开始担任尚未成熟的古隶的新母体。我们知道，历史上任何一种俗体都是以正体为变革对象的。在秦统一后，一旦小篆成为唯一的官体文字，即这一时期的正体，那么尚处在俗体阶段的古隶，必然以小篆作为自己隶变的目标。正因为如此，小篆的规范统一化使隶变过程加快，促使隶书很快成熟起来。

我们可以用这样的图式来初步确认从大篆到隶书的发展轨迹:




如果说甲骨文、金文始终是沿着刀刻、凿铸道路发展的，那么春秋战国时期的朱墨书迹，使我们清楚地看到古隶的出现，并显示了毛笔在中国书法史上广泛应用的开始。毛笔较之刀刻不仅使书写速度大大加快，而且表现力要丰富得多，特别是内蕴的笔法技巧，构成了以后中国书法的重要因素。以毛笔直接书写，使书法解脱了与工艺结合的束缚，书者在独立的

书写中，个人情性、审美趣味、用笔技巧均能在书迹中充分反映出来。因此，春秋战国时期朱墨书迹的出现，是中国书法史上的重要篇章。

## 复习思考题

1. 为什么说殷商时期的甲骨文、金文已经具备了后世书法的诸种要素？结合图版进行具体分析。
2. 西周早、中、晚期的金文在风格特征上有哪些变化？
3. 简述春秋战国时期各系文字书风的地域特色。
4. 春秋战国到秦统一这段时期秦系文字发生了大篆到小篆的变化，其代表作品有哪些？并阐述其嬗变轨迹。
5. 什么是“隶变”？请结合出土资料阐述其发展过程。

# 第二章

# 秦汉书法

春秋战国时期，诸侯割据，各占一方。秦国崛起于西土原周族故地，商鞅变法后，国力渐强。浩浩荡荡的“七国争雄”中，秦王嬴政灭六国，于公元前221年，实现了全国的统一。秦始皇统一全国后，加强中央集权，废除分封制，推行郡县制，并颁布系列政令，其中之一是“车同轨、书同文”。因战国时期的各国语言不同，文字各异，秦丞相李斯建议“罢其不与秦文合者”，得到秦始皇的采纳，并令李斯等人对文字进行整理，使之统一和规范，小篆成为秦的官体文字。秦统一后，秦始皇为了歌功颂德，多处刻石纪功，留下了不少刻石书法。这些作品对后代产生了深远影响。

公元前202年，经过四年的“楚汉战争”后，刘邦战胜了项羽，建都洛阳，后迁都长安，国号为“汉”，史称西汉。公元25年，刘秀称帝，年号为建武，定都洛阳，史称东汉。汉代的历史至公元220年结束。秦末至西汉初年，隶书很快发展，并替代了小篆的官体文字地位。西汉时期，首先由隶书演化出了较成熟的章草，约于东汉中期，已有早期楷书出现，东汉后期又出现了行书。至此，草书、楷书、行书的出现，基本形成了书法史上的各种书体，书法笔法亦因此得到很大发展。这段时期为中国书法史上书体变革的重要时期。

两汉时期的书法极为丰富，从大的类别上可以分为金石铭刻类（包括汉金文、碑刻、砖瓦铭文等）和墨迹类（包括简牍、帛书等）两大部分。尤其要指出的是，汉代隶书碑刻多种风格并存，或端庄、或秀逸、或古拙，在中国书法史上有着十分重要的地位。除了通行的隶书之外，草书、楷书、行

书等各体都有了很大的发展。

汉代十分重视书法教育，东汉灵帝设立鸿都门学，与以经学为本的太学相对垒，使书法教育由与识字结合的书写教育，上升为独立的艺术教育，培养了一批书法人才。政府根据《尉律》来课试选拔书法好的学童，以通经艺取士，这种制度有力地促进了书风的兴盛。不少帝王学书、善书，并任用书法人才。同时，汉代以孝治天下，并有举孝廉制度，此风一开,厚葬盛行，加上士大夫们好名之风盛极一时，死后皆立碑颂其生平，为汉代书家提供了用武之地，客观上促进了碑刻书法的发展。其时，书法虽仍以实用为主，但人们对书法作品的欣赏、收藏使书法除了表达文字意义之外，已具有了独立的审美意识。现代考古证明:早在蔡伦前，战国就有了纸，至东汉纸张已较为普遍，随着书法材料的革新，东汉书法得到很快的发展，出现了曹喜、杜操、崔瑗、张芝、蔡邕、刘德升、梁鹄等杰出的书家，他们或善篆，或善隶，或善草，或善行，形成了各自风格独特的书法艺术流派。东汉文人书法流派的出现，是中国书法史上文人书法流派的源头。

东汉时期，许慎的《说文解字》是我国最早的文字学著作，其对后世篆书书法发展有着重要影响。书论作为书法审美活动的分析与评价也应运而生，如赵壹的《非草书》从儒家立场出发，否定了新兴的草书艺术，却反映了汉代草书发展热潮的真实情况，揭示了艺术与伦理等多方面的关系，在书法批评史上有着重要地位。此外还有崔瑗的《草书势》与蔡邕的《篆势》等，这些书论可视为古代书论的发轫之作。东汉末年，从书法、书家、书法流派的出现、书论的萌生这一切综合来看，标志着书法自觉时代的到来。

# 一、秦代小篆

小篆在战国后期即已成熟。在此之前，春秋中晚期的《秦公大墓石磬刻石》和战国的《秦封宗邑瓦书》中已有小篆的基本面貌，而战国秦《杜虎符》和战国秦《新郪虎符》已十分接近统一后的小篆。秦朝统一六国文字以小篆为基础，经过丞相李斯等人的规范整理，使小篆成为秦的官体文字，由政府颁布在统一后的秦朝推行。

秦代小篆笔画圆转流畅，较大篆整齐，主要用于官方文书、纪功刻石和印章中，促进了文字的传播和各地域间的交流。从泰山、琅琊、峄山、会稽等处所立秦始皇东巡时的记功刻石以及秦诏铭文、权、量、陶文、瓦文中可知小篆在当时已广泛传播。小篆在秦统一后的规范，扼制了各地文字异形的现象，促进了汉字的发展。同时，随着秦篆的统一，小篆成为唯一的官体文字，发展中的民间古隶隶变对象转向小篆，随着隶变对象的稳定，遂使民间隶书的发展目标趋于专一，为隶书的发展成熟提供了稳定的基础。

应当指出，秦朝在小篆通行的大格局下，其它书体并未完全废绝。东汉许慎在《说文解字·叙》中说："秦书八体，一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰虫书，五曰摹印，六曰署书，七曰殳书，八曰隶书"。许慎所说的"秦书八体"并非严格的书体概念。"刻符"铸刻或书写于符节上，是标准的小篆。"摹印"是将小篆加以变化调节，适用于印章，随印赋形。"署书"用于门榜、封简题字。"殳书"是刻在古礼仪兵器上的铭文，这些实际上都是小篆在不同场合、情况下的运用。"虫书"是以虫、鸟、云纹等花纹在笔画上进行美化装饰的篆书。"大篆"为战国时代秦篆中的遗存，在秦代已不再是主要的通行书体。"隶书"为民间俗体，秦代已十分通行，它虽不是官样书体，但却代表了书体发展的趋势，有着特殊的意义。

## 二、秦代书家与刻石书法

### 1 秦代书家

李斯，生年不详，卒于秦二世二年（前208），楚国上蔡人。秦统一后，建议实行郡县制，后官至丞相。秦始皇二十六年，罢六国不与秦文相合的文字，李斯作《仓颉篇》，赵高作《爰历篇》、胡毋敬作《博学篇》，均采用新改定的小篆颁行天下。史载李斯工篆。多次随同始皇出巡，多有纪功刻石，虽无署名，但李斯能工篆法，诸刻出其手是可能的。唐代李阳冰标榜祖述李斯小篆法，这种写篆风气在宋元明得到推重，故历史上称之为"二李之法"。

程邈，生卒年不详，字元岑，下杜（一说下珪）人。初为衙吏，因得罪始皇，被关于狱中十年。程邈在狱中省改大篆，使秦文篆书重新规范划一，奏之始皇，获赦并出任御史，负责清理文字。王愔《文字志》列其名于李斯后，羊欣《采古来能书人名》称程邈"善大篆"。无作品传世。

赵高，生年不详，卒于秦二世三年（前207），赵国人。秦二世时官至中丞相。王愔《文字志》卷中列其名，羊欣《采古来能书人名》亦称其"善大篆"，张怀瓘《书断》中称其"善篆，教始皇少子胡亥书。"秦始皇"书同文字"时，作小篆《爰历篇》，与李斯、胡毋敬所作小篆并行天下。秦二世元年（前209）东行郡县时曾"尽刻始皇所立刻石"，即在各种刻石后加刻文字，故秦二世时代的纪功刻石，亦可能出自其手。

胡毋敬，生卒年不详，初为秦栎阳狱吏，后至太史令，王愔《文字志》卷中列其名，《书断》称其"博识古今文字，亦与程邈、李斯省改大篆，著《博学篇》七章，覃思旧章，博采众训。"无作品传世。

## 2 秦代刻石

秦灭六国后，秦始皇曾有四次东巡，途中为颂其显德而昭明天下，在多处刻石。这些纪功刻石，均以标准而规范的小篆写成，大小划一，粗细一致，充分体现了秦王朝威严、博大的气象。现存的秦代《泰山刻石》(图18）和《琅琊台刻石》相传为秦丞相李斯所书。这些刻石，结体匀称，字形呈长方，上下取纵势，偏旁部首基本固定，笔法圆转宛通，中锋用笔，藏头护尾，笔画委婉而刚劲，富于端庄美和肃穆气，虽字字独立，然观其整体，相互依附，在章法上有行有列，并由其纵势产生了行间大字距小的布白特点。因其笔画如玉箸，故又称"玉箸篆"。清杨守敬在跋《琅琊台刻石》中云："嬴秦之迹，唯此巍然，虽磨泐最甚，而古原之气自在，信为

图18　秦　泰山刻石



天上神品。”以李斯为代表的秦东巡刻石小篆书法，影响十分深远，后世庄重场合的碑额、墓盖等上面文字，均受这种书风影响。史载秦始皇东巡刻石还有《峄山刻石》、《东观刻石》、《会稽刻石》等。秦代刻石，开辟了铭刻文字的新纪元，与战国时期的《石鼓文》为一脉，它的大量出现为汉代刻石文字作了铺垫。

## 三、秦代的金文、陶文

秦代的金文主要是指刻于秦诏版、权量、虎符、泉币、印章和其它青铜器上的文字。大都使用标准小篆，它和秦代陶文一起，体现了秦代通行文字的主要面目。

秦始皇统一六国后，为统一度量衡，向全国颁发一篇诏书。这篇诏书由政府核验，后由工匠受命制作在量器上，或将铭文铸凿于权量之侧，或以印模制作于陶量之侧，我们称其为秦诏权量铭文。又有制成刻有铭文的一薄片“诏版”，镶嵌于权量上，我们称其为秦诏版（图19）。秦诏权量铭文和秦诏版的刻写非出自一人之手，大多数秦诏版和权量铭文表现得自由而率意。多数纵有行、横无格，字形大小不一，错落有致。有的出于民间工匠之手，或缺笔少画或随意简化，显然受到当时民间俗体秦隶的影响。秦诏铭文中除规范工整一路的小篆风格外，简率不规则者代表了秦代小篆书法中自

图19　秦　秦诏版



由奔放一路的风格，与整饬的东巡刻石风格形成对比。由于多数秦诏铭文属于后者，为凿刻而成，多呈方势，短促的节奏和瘦硬峭峻的笔画形成其特有的风格，与传统金文圆转流动的笔势不同。这种特色，对汉代金文风格产生很大影响。



图20　秦　隐成吕氏陶缶

秦代的金文作品，还包括虎符、泉币、印章铭文和散见于秦代的各种兵器、铜车等上面的文字。如《阳陵虎符》书体为工整的小篆，谨严浑厚，与《泰山刻石》、《琅琊台刻石》大小虽异而体势相同。秦代圜钱上的"半两"二字，风格较近秦诏铭文。秦代的印章，摒弃了战国时期印章使用同期金文的主流，开始使用摹印篆，与战国金文中使用的环状线条和斜向运动线条有异，摹印篆严整中寓舒展，趣味迥异于大篆。秦印铭文把小篆的典雅、峻秀通过镌刻表现出来，尤显秦金文的特色。

秦代的陶文，主要包括秦代陶器上的印陶文字与刻划文字、砖瓦上的戳印文字、凿刻文字等。秦代陶器上的打印戳记和刻划文字，多出于下层官吏或制陶工匠之手。如1977年陕西凤翔县出土的隐成吕氏陶缶（图20），其铭文刻有陶缶的容量、所有者姓名等，其书体为小篆，在刻画中形成方折，与秦权量诏版刻辞风格相似。秦刑徒墓志为陶瓦，形制、材料、文辞均简陋，字在篆隶之间，为简率的刻画，从中可见隶变过程中的简化途径和下层大众对小篆的掌握。

近二十年来，考古学家又在秦都咸阳遗址、秦始皇陵兵马俑坑及秦墓葬中发现大量秦代陶文，包括秦砖、瓦、陶器、陶俑等上的文字。其中戳印铭文书多为篆书，刻画铭文多为草篆古隶，十分草率随意，真实地反映了秦代通行手写体的面貌。

# 四、汉代的简牍书法

汉代的简牍书法（包括帛书和纸书）是汉代手书墨迹的主流。20世纪以来，我国西北地区和江淮地区陆续出土了大量的汉代简牍、帛书和少量纸书墨迹，其中包括西汉初期的作品，为研究整个汉代书法的发展提供了实物资料。江淮汉简和西北汉简，有着明显的地域特色，大抵代表了汉代简牍的两大类型。其风格特征的形成，主要是因时代的差异、地区文化差异和书写者的素养等多种因素决定的。

## 1 江淮汉简

江淮汉简是指我国长江、淮水流域出土的西汉简牍。自1972年以来，在山东临沂银雀山、湖南长沙马王堆、湖北江陵凤凰山、安徽阜阳双古堆、湖北江陵张家山、江苏连云港、仪征胥浦等地出土了西汉大量竹、木简牍和帛书（图21）。江淮汉简贯穿整个西汉时期，成书年代多早于西北汉简，多为西汉前、中期的作品。这些墨迹的发现，打破了“西汉未有隶体”（康有为《广艺舟双楫》）的说法。

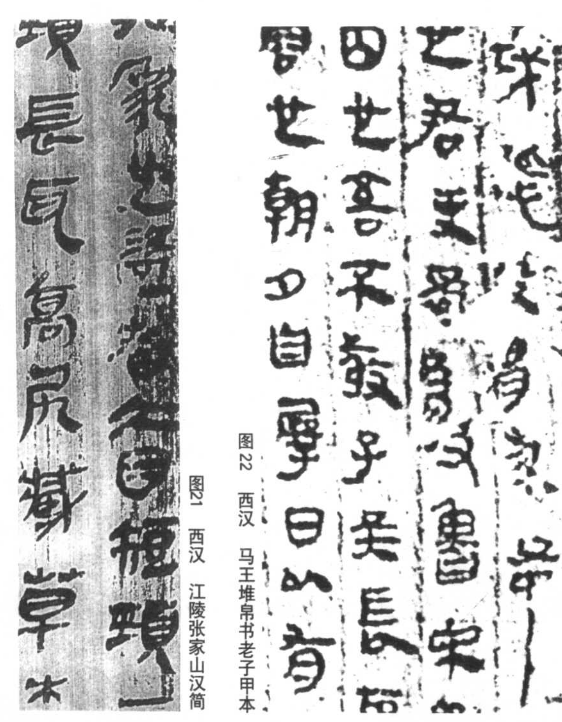


图21 西汉 江陵张家山汉简

图22 西汉 马王堆帛书老子甲本

马王堆帛书用笔与一般汉简相比，无草率之意，沉着遒健，有圆厚之感。但帛书中所表现出的风格也各有不同，如其中的《老子》甲本（图22）其形态大都保留有小篆纵势遗意，字距较大，多呈长方之体势，与秦隶一脉相承。而《老子》乙本则字形扁方，横势强烈，横竖结构规整，波挑和掠笔有明显的装饰趣味，更近于成熟的汉隶。帛书中《战国策纵横家书》还保留着金文、大篆中特有的斜势笔画和结体特征。江陵张家山汉简中的《阖庐》，一方面结体遗留有金文的时代特点，多见古文字形构，有斜向运动的笔画，少波磔华饰，另一方面又有明显的时代用笔特征，字形方扁，显露横势，收笔重按，许多字仍保留楚人的书写习惯。江陵凤凰山汉简与马王堆帛书、张家山汉简成书年代仅距二十年左右，出土地点亦为楚地，但却强烈反映了当时文字演变的迅速。简上的书写多为草隶风格，用笔急速，强调提按和波挑，部分木牍上的文字已具有章草意味。西汉晚期的连云港汉简中的《神乌傅》（图23）为章草书，笔画中多有圆劲弧形，粗笔在简中时有出现。


图23　西汉　神乌傅简

江淮汉简的内容多为古代典籍，如马王堆帛书《老子》、银雀山《孙膑兵法》等，其书者具有一定的文化素养，书风多古雅、沉稳，用笔结构都较讲究并富于变化，形成了与西北汉简和东汉碑刻迥异的风格，展示了古隶在汉代前期向成熟汉隶演化的轨迹。由于其大多出土于战国时期的楚国故地，所以其中许多字的结构与楚国古文字一脉相承，可见其受楚文化影响。

## 2　西北汉简

西北汉简指出土于我国新疆、甘肃、内蒙、宁夏、青海等西北干燥地区的汉代简牍。同地出土的帛书、纸书墨迹也具有相同的书写风格。1899年瑞典人斯文赫定在新疆塔里木河下游的古楼兰遗址，发现了晋木简120

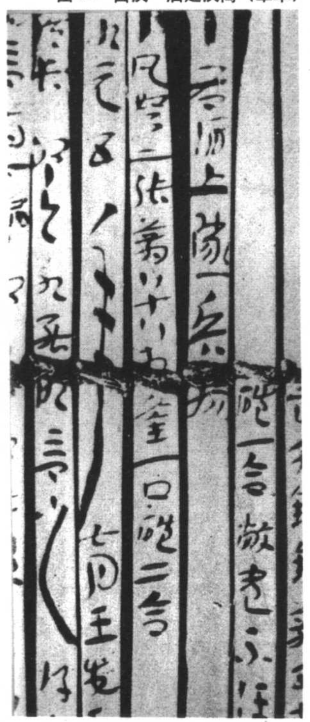
余枚。揭开了古代简书出土的序幕。此后在新疆古于阗遗址、古楼兰遗址和甘肃敦煌均有大量汉晋木简出土。1930年在今内蒙古自治区额济纳河流域(古居延海)发现汉简万余枚。同年，新疆罗布淖尔亦有西汉木简出土。建国后，考古工作者陆续于甘肃武威、敦煌、甘谷、古居延海和青海大通县发掘大量的两汉竹木简，此外在甘肃的酒泉、张掖、嘉峪关、玉门也有汉简出土，其中以居延汉简（图24）和敦煌悬泉置汉简最为宏富。居延汉简文字内容包括文书、簿册、信札、经籍等，纪年年限为西汉中期至东汉中后期。它的出土，为研究这一时期的文字演变和书写风格提供了重要的资料。

西北汉简从西汉中期到东汉中后期都有纪年作品，这些简上的书体大体上有隶书、章草、楷书三类。属于章草的作品如西汉中后期的敦煌汉简《敦煌书记册》、东汉前期的居延汉简《误死马驹册》、《永元五年兵器册》（图25）等，用笔流畅，显示出成熟的章草草法和娴熟的用笔技巧。这表明西汉中期的隶书成熟时，章草已有了高度发展，至东汉初中期，章草已被广泛运用，属于楷书的作品如敦煌悬泉置出土的《麻纸墨迹》（图26）、兰州伏龙坪汉墓出土东汉后期桓灵时代的《伏龙坪东汉残纸》，其用笔开始脱去隶意，并出现了点、折、钩等多种笔法，上轻下重的掠笔开始被上重下轻的“撇”所替代，横画蚕头变为一拓直下，收笔波挑被顿收取代，作品中楷书笔法的出现，明显

图24　西汉　居延汉简（隶书）



图25　西汉　居延汉简（章草）



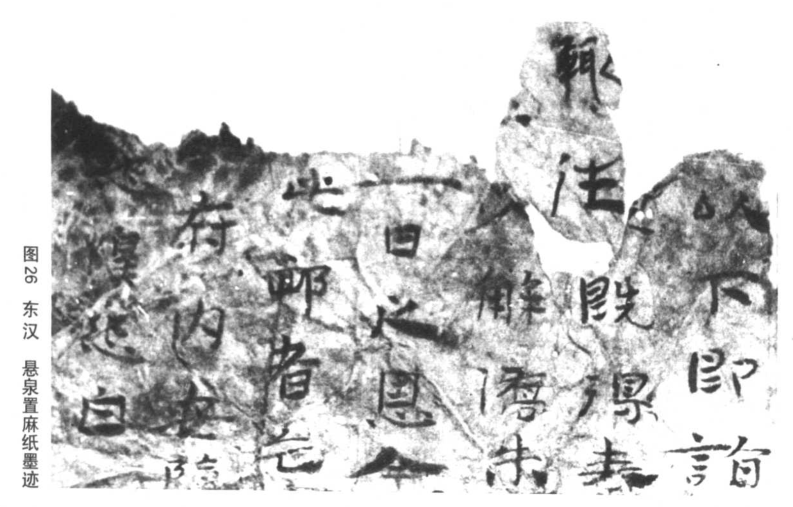


图26　东汉　悬泉置麻纸墨迹

受草书笔法影响。汉代的这些早期楷书作品证明：汉魏之际出现钟繇、胡昭那样以楷书名世的书家是顺应历史潮流的。西北汉简中的大量作品是广为通行的隶书，如居延汉简中的《相利善剑刀册》、《建昭二年木签》、《阳朔五年木签》等。这些作品多出自驻守边疆的中下层官吏与将士之手，用笔多变，点画放纵，率意而有天趣。

从江淮汉简和西北汉简等丰富的出土资料中，我们可以发现，自西汉初期，隶书已成为朝野的通行书体，显示了强大的生命力。同时，也证明文字在此时已完成了由篆至隶的变化，到西汉中期隶书已十分成熟。在西北的敦煌、居延等简牍中还可以看出，西汉中期的章草已形成了较为固定的草法，说明章草已较为规范，并成为汉代通行书体之一。此外，从这些汉简中还可了解到，东汉初期已出现行书和楷书的端倪，这说明汉代除隶书为官用书体外，整个汉代一直在急速的书体演变中孕育着新书体的诞生。

## 五、汉代的铭刻书法

汉代的铭刻书法主要包括汉金文、汉代石刻、汉砖瓦铭文、西汉骨签刻辞等。

## 1 汉金文

汉代铜器等金属器物上的文字，称为汉金文。汉金文的资料十分丰富，鼎、钟、壶、权、炉、洗、镫、镜、符、戈等器物上的铭文（图27），有的工整规范，明快细劲，有的凝练简约，率性自由，风格多样。其文字常常篆隶互参，有较强的装饰性。铭文内容除了标明宫庙之名、容量、工名外，还有纪年、吉语、记事等。这些文字继承了秦代诏版铭刻的文字风格，又表现了汉隶时代的特征，在书法史上有不可忽视的地位。



图27　西汉　故治坚洗铭文

秦朝的东巡石刻创造的秦代小篆的典范，亦在汉代的金文中得到了继承。如西汉中期的《中山内府铜镬》上的小篆铭文，婉丽精美。相类的还有西汉元延元年的《汉长安铜》（前12）、西汉元延二年《汉长安尺》（前11）等。西、东汉之际的王莽时代崇尚复古，此时的金文都有恢复秦代小篆的性

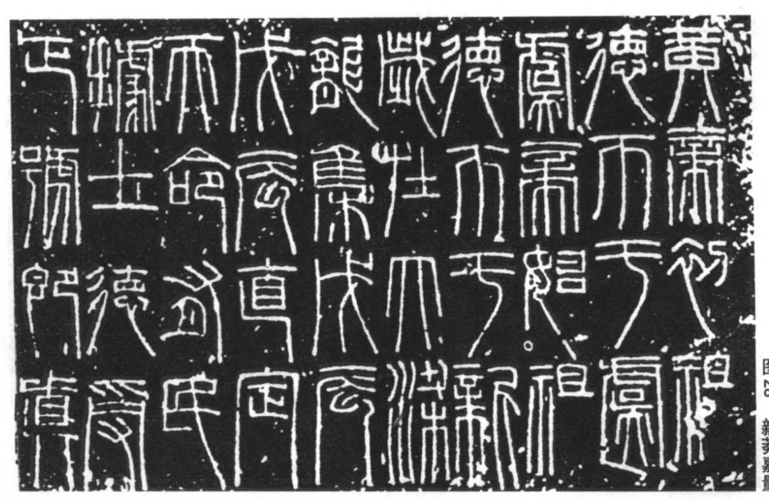


图28　新莽嘉量

质。受隶变大潮的影响，汉代金文中更多的篆书化圆为方，删繁就简，亦篆亦隶。如始建国元年的《新莽嘉量》(图 28)(9)，法从小篆，而体势变圆为方，上紧下松，垂画纵展，极为工整，为典型的汉篆面貌。这些铭文与汉印文字、汉砖文、汉碑额、汉篆碑刻一起形成了汉代篆书的特殊风貌。



图 29　西汉　上林共府铜升铭

汉金文分阴文款识和阳文款识。因直接凿刻或铸造产生了不同的艺术效果，其风格大致可分为两类：一类表现为挺拔、峻险、爽利的镌刻之美，如西汉初元三年(前 46)《上林共府铜升铭》(图 29)、西汉阳朔二年《上林共府鼎铭》(前 23)等。另一类则表现为柔韧、浑厚、圆转的风格，如东汉光和二年的《光和斛铭》(179)、东汉建安二年《镜鉴铭》(197)等。汉金文中还有承接秦诏版的率意一路，风格介于前两者之间，如西汉早期文帝十六年的《公主家鬲铭》(前 164)，东汉阳嘉二年的《陈彤盘铭》(133)等。此路金文，刀触轻浅，不受规矩约束，用刀不精而显变化。这类铭文表明汉代已有简体字在民间使用。此外，在汉洗和汉镜中还可见以小篆为基础变形装饰的鸟虫篆，和其它图案纹饰相配合，宛转盘曲，华丽纷繁。

## 2　汉代刻石

汉代的刻石书法极为丰富，主要包括碑碣、摩崖刻石、墓志铭、石经等。其内容主要有汉人祭祀、纪功、记事、教化、凭证及宣教等。汉碑所存的书体主要为篆书和隶书，适应了庄重场合的使用。

1. 西汉、新莽时期的刻石

西汉至新莽时期刻石中，篆书刻石不多，主要有西汉后元六年（前158）《群臣上醻刻石》、中元元年（前 149）《鲁灵光殿址刻石》、武帝中期的《霍去病墓左司空刻石》、武帝至宣帝时期的《甘泉山刻石》、西汉中晚期的《九龙山封门刻石》、居摄二年（7）《居摄两坟坛刻石》、新莽天凤五年（18）《郁

平大尹冯君孺久墓题记》等。这些篆书刻石大多粗糙、简率，和秦代小篆刻石的精密、规整的风格明显不同。新莽时的《郁平大尹冯君孺久墓题记》与其它不同的是，其篆书屈曲盘绕，有装饰之美，与印章和署书使用的缪篆为同一系统，风格和西汉末至新莽时期的墨迹《张掖都尉棨信》相类。

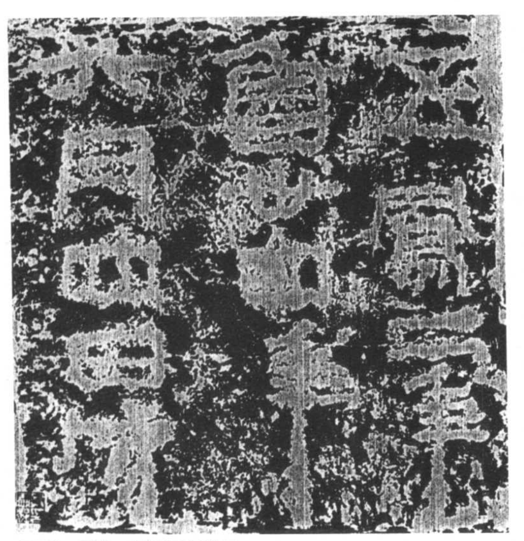


图30　西汉　五凤二年刻石

西汉的隶书刻石亦所见不多，如西汉武帝中期的《霍去病墓霍臣孟文字刻石》与《五凤二年刻石》（前56）（图30）、地节二年（前68）《巴州民杨量买山地记》等。这些西汉隶书石刻虽形构已脱去篆书遗意而完全隶化，但刻工在雕刻中仍沿用篆书之法，无明显波磔。从书体演变角度来看，明显滞后于同期的简帛书和金文。新莽天凤三年（16）《莱子侯刻石》（图31），用刀犀利，结字方峻，以篆为隶，苍劲简质；类似汉代金文，刻写方法明显继承西汉隶书刻石。

图31　新莽　莱子侯刻石

2. 东汉刻石

东汉前期的刻石铭辞风气尚未形成，仍沿袭着西汉末期和新莽时期的隶书刻石法，与同时代的金文风格相类，刀法上仍沿用篆书刻法，如东汉早期所立《三老讳字忌日记》，质朴浑穆，古拙典雅，无明显波磔；永平六

年（63）《鄐君开通褒斜道刻石》简古严正，长短广狭，参差不齐而天然古秀；建初元年（76）《大吉买山地记》章法茂密，方中寓圆，笔画厚重而古拙，与《莱子侯刻石》、《褒斜道刻石》异趣。建初二年（77）《侍廷里父老僤买田约束石券》铭文字多，古拙沉厚，刀刻中可见波挑笔法，但不够明显。

东汉中期到末期刻石铭辞风气渐开，其主要成就表现为这一时期的碑刻上的篆隶作品。

(一)东汉的篆书碑刻

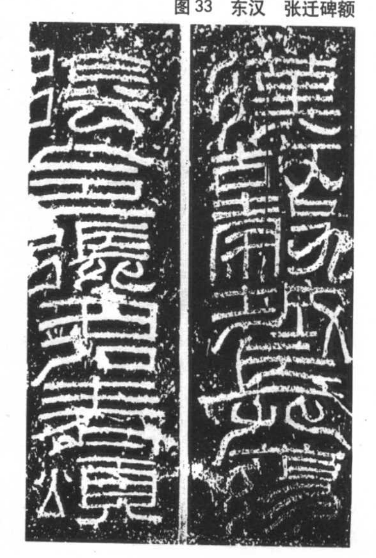
东汉永元四年(92)的《袁安碑》和东汉元初四年(117)的《袁敞碑》二碑风格相似，笔画清晰，其中垂露竖作悬针状，为秦代刻石所无，作品中吸收了古籀笔法。《祀三公山碑》(图32)，东汉元初四年(117)立石，此碑气势宽博，方劲雄伟，多混入隶书笔法，结体上以隶仿篆，多见方折，后世亦称“缪篆”，其章法错落有致，在汉代碑刻中个性鲜明。除此之外，较有代表性的还有《少室石阙铭》（123）、《开母石阙铭》（123）、《延光残碑》（125）等。



图32 东汉 祀三公山碑

在东汉篆书刻石中，最为称道的当推碑额上的篆书。碑额篆书字数不多，因其部位显著，常在庄重神圣场合使用，故刻写精良。其中端庄方整一路的阴刻有《益州太守北海相景君铭》碑额（143）、《袁博碑》碑额(碑文年月残缺)、《韩仁铭》碑额（175)、《张迁碑》碑额(图33)(186)等，阳刻有《鲜于璜碑》碑额(165)、《白石神君碑》碑额(183)等。有些碑额规整成方形，类似印

图33 东汉 张迁碑额



章文字，是典型的汉篆，带有明显的装饰性。其中《张迁碑》碑额结字紧密，造型扁方，上下顾盼照应，寓动于静，寓圆于方，开合挪让富于变化，为汉碑篆额中具有装饰美的代表。

此外，还有少装饰趣味、以悬针状用笔为特征、舒展自如的篆书碑额如《西狭颂额》（171）、《尹宙碑额》（177）、《王舍人碑额》（183）、《孔宙碑额》（164）等。这种在秦小篆基础上糅入古文用笔的篆书，与章帝时书家曹喜的用笔相类。汉篆额在后世碑刻中影响深远，如魏《三体石经》、吴《天发神谶碑》及后世碑额、墓盖上的篆书悬针用笔和装饰化的方型篆书均源于此。

(二)东汉的隶书碑刻

东汉时期，官方正体文字是隶书，现存的东汉隶书碑刻数量之多，分布之广，都说明当时刻碑风气之盛。现按其风格分类，略作叙述。

图34　东汉　乙瑛碑




1．端庄平正、法度严谨一路的碑刻

《子游残石》，东汉元初二年(115)刻石。此碑结体方整、书风淳朴，用笔持重中见灵动，在东汉成熟隶书的碑刻中属较早开风气之作。

《乙瑛碑》(图34)，东汉永兴元年(153)立石，其结体方整，波磔分明，方峻中见舒展，笔法规范而多有变化，为汉隶成熟期的典型作品，显庙堂之气。清何绍基曾评曰：“横翔捷出，开后来隽利一门，然肃穆之气自在。”与此碑笔法相近的有《三老赵宽碑》（180）和《袁博碑》（143）等。与此碑同调，但结字较长、中心偏高的有《鲁峻碑》（173）、《白石神君碑》（183）；用笔肥厚，然气度沉雄的《校官碑》（181）、《刘熊碑》（年月不详）等。此脉碑刻，体现了正统儒家的审美趣味，充满了

理性色彩。

《张景碑》，东汉延熹二年(159)立石。其因出土较晚，字迹清晰，用笔隽永、圆润。结体宽扁、疏朗，亦为汉隶成熟期的代表作。

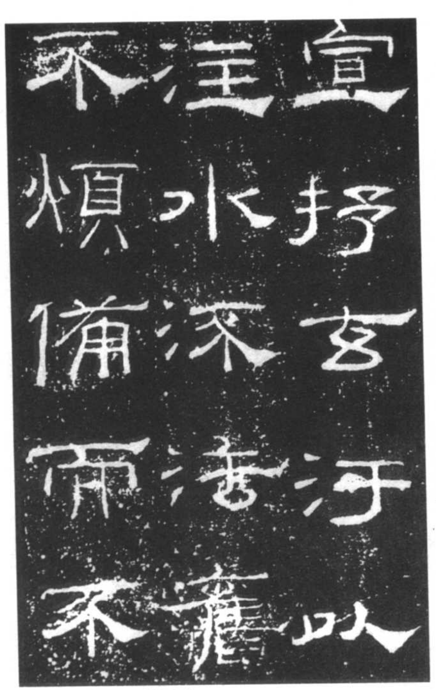

图35 东汉 西岳华山庙碑

《西岳华山庙碑》(图35)，东汉延熹八年(165)立石。石毁于明嘉靖三十四年(1555)地震中，现仅存拓本。清朱彝尊评云："汉隶凡三种，一种方整……一种流丽……一种奇古……惟延熹《华岳碑》正变乖合，靡所不有，兼三者之长，当为汉隶第一品。"此碑虽没有《礼器》之雅丽、《曹全》之娟秀、《乙瑛》之凝重，但其用笔富于变化而显鲜活之态，也是东汉隶书的典型代表。

《史晨碑》，东汉建宁二年(169)立石。此碑两面刻铭，碑阳刻《鲁相史晨祀孔子奏铭》，碑阴刻《鲁相史晨飨孔子庙碑》。又称《史晨前碑》、《史晨后碑》。清方朔以为此碑"书法则肃括宏深，沉古遒厚，结构与意度皆备，洵为庙堂之品，八分正宗也。"该碑规范整饬，矩度森然，为典型的东汉庙堂碑刻。类似此碑的还有《韩仁铭》(175)，《赵菿碑》(年月不详)、《朝侯小子残石》(年月不详)等。

《熹平石经》，刻于熹平四年(175)至光和六年(183)之间。熹平年间，由蔡邕等人主持订正经籍文字，经汉灵帝许可，刊刻于石。《熹平石经》出于多人之手，虽面貌近似，但仍可分工拙。有的雍容端庄，有的沉厚宽博，但亦有不少刻板造作，缺少艺术趣味，它的整饬和规范以及华饰的笔画，是汉碑隶书走向程式化的产物，显示了汉碑隶书规范至顶峰的特征，已开魏晋时的隶书碑刻之风。

《王舍人碑》，东汉光和六年(183)立石。上段断缺，碑身下方已漫漶，清晰可辨者尚存180余字。此碑严整精妙，瘦劲峭拔，静穆安详中显


图36　东汉　礼器碑

灵动，横画波挑脚多作圆转顿笔，端庄工整而不板滞。

2. 挺峻流丽、清劲秀逸一路的碑刻

此路碑刻，与前类相比，在讲究法度的基础之上，各具个性，展示了汉隶雅丽精巧一派的典型风貌。

《礼器碑》（图36），全称《汉鲁相韩敕造孔庙礼器碑》，东汉永寿二年(156)立石。此碑四面环刻，风格统一，用笔瘦劲挺拔，于端庄雅丽中透出雄健、刚毅的品格。结字富于变化，寓烂漫于跌宕之中。清王澍在《虚舟题跋》中评其"瘦劲如铁，变化如龙，一字一奇，不可端倪。"此碑堪称东汉碑刻中雅丽风格的典型。与《礼器碑》风格相类的还有早于其二十多年的《阳嘉残碑》（133）、《曲阜陶洛东汉残碑》（年月不详）等，意在《礼器》、《史晨》之间的如《郑固碑》（158）等。

《孔宙碑》，全称《汉泰山都尉孔君碑》，东汉延熹七年(164)立石。此碑结体紧密而阔绰，中心紧聚，左右展开，于峻拔流畅中显宏博之趣，意在《礼器碑》和《曹全碑》之间，书法纵逸飞动，神趣高妙。

《杨叔恭残碑》，全称《汉沇州刺史杨叔恭残碑》，东汉建宁四年（171）立石。碑甚残，然清晰处仍可见峻挺刚健之风。清人方朔《枕经堂金石跋》称其书法古雅秀拔，合《韩敕》、《史晨》两家意。

《尹宙碑》，全称《汉豫州从事尹宙碑》，东汉熹平六年(177)立石。此碑结字颇具特色，纵横开张，横波舒展，宽博而疏放，雍容艳逸而见风神，与《孔宙碑》相类，故有"二宙"之称，康有为称其是"汉分中妙品"。

《曹全碑》（图37），全称《汉郃阳令曹全碑》，东汉中平二年(185)立石。此碑为东汉末年的作品，其时碑刻隶书多已程式化，《曹全碑》笔法谨严而

显多姿，结体舒畅，波磔柔美，形成了典雅、秀逸的风格。清人孙承泽《庚子消夏记》中评该碑“字法遒秀逸致，翩翩与《礼器》前后辉映，汉石中至宝也。”以此碑和《礼器》等为代表的秀逸一脉，代表了汉碑中阴柔的一极。



图37　东汉　曹全碑

3.质朴高华、雄浑沉厚一路的碑刻

此路碑刻与秀逸一路的汉隶碑刻相对照，为汉碑阳刚的一极，在汉碑中数量较多。其中以方劲刚健为主调的有：

《裴岑纪功碑》，又称《敦煌太守裴岑纪功碑》，东汉永和二年(137)立石。此碑结字成长方型，以方折用笔构成基调，庄严雄健，与边疆的辽阔壮美相适应。康有为《广艺舟双楫》中评曰：“变圆为方，削繁成简，遂成汉分”，“以篆笔作隶者。”

图38　东汉　鲜于璜碑



《鲜于璜碑》(图38)，全称《汉雁门太守鲜于璜碑》，东汉延熹八年(165)立石。此碑方折统一，用笔粗重而沉稳，结体奇拙，开合聚散，随心所欲。碑阳有方格界栏，字型多呈扁方，碑阴文字扁、方、长相交出现，跌宕有致，波挑重按肥厚，质朴而生动。此碑与《张迁碑》风格相类，或更为雄浑沉着。

《衡方碑》，全称《汉故卫尉卿衡府君之碑》，东汉建宁元年（168）立石。此碑古朴厚重，显豪纵之气。其碑额为阳刻隶书，与碑文风格相统一，气度开张，严整中见险峻。

《张迁碑》，全称《汉故谷城长荡阴令张君表颂》，东汉中平三年(186)立石。其碑

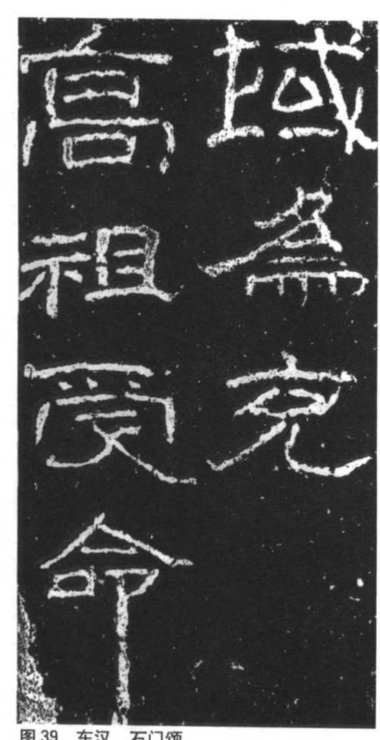


图39　东汉　石门颂

文古朴淳厚，挺峻沉着，绝去浮华纤巧，结字奇险，常有出人意料之处，重心低落，放中有收，不拘程式，历来被视为汉碑中阳刚一路的典型作品。

东汉质朴、雄浑碑刻中与方劲刚健异趣，而以恣肆雄放风格为主调的另类碑刻，多以摩崖刻石和偏远地区碑刻为代表。

《石门颂》(图39)，全称《汉司隶校尉杨君石门颂》，亦称《杨孟文碑》，东汉建和二年(148)刻石。此碑就山壁刻凿，结字疏宕奔放，中锋行笔而显圆润之神，与篆法相通。全碑无雕琢装饰，奇趣横生，在东汉石刻中独树一帜。文中"命"、"升"、"诵"等字垂笔特长，亦是汉隶石刻中所罕见的。与《石门颂》风格相类的《杨淮表记》(173)虽雄浑不及，但尤显奇崛挺拔。

《刘平国摩崖刻石》，又名《龟兹刻石》、《刘平国治口谷关颂》，东汉延熹元年（158）刻石。此石笔画遒劲苍茫，结字生动，因刻于西域龟兹北境山崖上，崖面未经修平，就势书写，行款错落有致，与庙堂碑刻趣味迥异。

《封龙山颂》，又名《封龙山碑》，东汉延熹七年(164)刻石。此碑方正疏朗，富于变化。在结体上颇具特色，字形偏长，重心较高，平中见奇，生动而有险趣。在用笔上篆书笔意，锋芒内敛而笔姿奔放。清人杨守敬在《平碑记》中赞此碑"汉隶气魄之大，无逾于此。"

《西狭颂》，全称《汉武都太守汉阳河阳李翕西狭颂》，东汉建宁四年(171)刻石。此碑方整浑穆，宽厚疏宕。字距较大，波挑多变笔势显纵逸之感，有雄伟气派。和《石门颂》、《郙阁颂》相比，更见方劲、瑰丽。

《郙阁颂》，全称《李翕析里桥郙阁颂》，东汉建宁五年(172)刻石。此碑丰满方整，结体内敛，体势茂密而显粗犷雄放之美。比《石门》、《西狭》

更为拙厚沉着。它和《西狭颂》、《石门颂》同处秦陇山脉之峡谷中，均为摩崖刻石，故有“汉南三颂”之称。

东汉碑刻中质朴雄浑一路的作品还很多，如《幽州书佐秦君神道阙》(105)、《王君平阙侧铭》(155)、《许阿瞿墓画像志铭》(170)、《嵩高山请雨铭》(175)以及四川乐山萧坝、麻浩等地的大量东汉崖墓摩崖刻石等都显示了汉代典型的这类艺术风格。

此外，东汉石刻铭文中，还有一类以简率的单刀刻成的作品，与西汉末期的《鱼山刻石》、新莽时期的《莱子侯刻石》及汉代金文中部分作品一脉相承。如《阳三老食堂画像题字》(106)、《苍山画像石题记》(151)、《宋山画像石题记》(157)以及四川、山东、河南等地出土的黄肠石刻字、封门石刻字等。此类作品书手刻手水平较低，不善表现隶书中的波、掠笔意，少华饰而趋简易，虽然形构上与汉简中率意一路相同，但因实用而产生了近似楷书的审美特征。这些铭文与遗留的汉代早期楷化的墨迹具有相类的楷化线索。同时，后世如西晋的《杨绍买冢地莂》(284)、前秦《广武将军碑》(368)、等可视为此脉石刻文字的延伸。

## 3 汉砖瓦铭文

汉代的砖瓦铭文，指表现物勒工名的砖瓦上的文字戳记，如建筑、墓葬的铺地砖、饰墙砖、瓦当等上面的纪年、吉语装饰铭文，随葬中刻有买地券的砖铭和墓志铭等。汉砖瓦铭文的主要书体是具有装饰趣味的篆书和隶书，汉末少数刻画砖铭中还可以看到当时流传的章草、今草和行书，这也体现了新书体在汉末民间已有一定的应用。

### 1. 汉瓦当铭

汉代文字瓦当广泛运用到宫殿、官署、陵墓的建筑中，上面的文字多数为吉祥语和纪念语，如西汉中期的“与天无极”、“千秋万岁”(图40)、“汉并天下”、“单于和亲”等。瓦当上的书体，多取小篆、缪篆和鸟虫篆。小篆如“千秋万岁与地毋极”瓦、“千秋万岁”瓦、“汉并天下”瓦等；缪篆体如“都司空瓦”、“京师仓当”等；鸟虫篆如“永受嘉福”、“天地相方与民世世中正永安”瓦等，这些瓦当文字，总体表现出的特征是方圆结合，外



图40　西汉　千秋万岁瓦当



图41　西汉　单于和亲砖

圆内方，统一中而显变化，富于装饰美和质朴美。瓦当所用小篆承袭秦代书法，缪篆则便于省简，鸟虫篆更有较强的装饰趣味。

2. 汉砖铭文

汉代砖铭书法与瓦当一样，是依附于建筑墓葬等实用价值而生的。模压砖铭为汉代砖铭中所见最多的一类，它多为阳刻，能成批生产。这类砖文以篆为主，屈曲盘旋，富于装饰变形，与瓦当不同的是，其文字作为纹饰不是在圆形上展开，而在砖的正侧面方型和条型的平面上展开。如西汉的“单于和亲、千秋万岁、安乐未央”砖（图41）、“长乐未央、子孙益昌”砖等，将方



图42　东汉　洛阳刑徒墓砖

形砖按字数分格，文字的装饰变形在格中展开，其篆书或小篆、或缪篆，或典雅优美、或雄健朴厚。此类汉砖，民间工匠书刻者居多，少拘束，多创造，结字能方圆相济，寓变化于统一中，形式上表现出一种自然的装饰美，文字笔画灵动新奇而不失古意，因而这些铭文也成为后世文人篆刻家追溯的源头之一。

除此之外，汉代砖铭还有刻画砖铭。其与模印砖铭不同，多为阴刻。如东汉永元至延光年间的《洛阳刑徒墓葬砖铭》(图42)，以草率隶书刻成，有先写而后刻的，也有直接刻画的，因砖质硬度的差异和刻者不同，刀痕笔画粗细、强弱、曲直形成不同的书风。总体来说，铭文刻痕草率、粗犷，如汉代印章中的急就章。此外，《东汉急就奇觚砖》、《公羊传砖》(图43)(85)、《延熹七年纪雨砖》(164)、《安徽亳县曹氏墓字砖》(170)、《会稽曹君砖》(170)等均为刻画砖铭，但其铭文刻写已是章草(草隶)，于简率的笔意中反映出刻手驾驭草体的能力。



图43　东汉　公羊传砖

## 4　西汉骨签刻辞

西汉骨签刻辞是近年来考古发现的汉代铭刻类书法资料。1986年，考古工作者在西安皇城未央宫官署遗址发掘中，获得三万多片刻有文字的骨签，记录着全国地方工官向中央政府上交供皇室和政府使用的各类手工业制器、具器和各类物品，是研究西汉手工业发展状况、地方经济机构设置等情况的宝贵资料。它的发现说明以兽骨为刻字的载体，至少到汉代尚未绝迹。《未央宫骨签》(图44)主要刻在牛骨上，每块一至四行文字，少则


图44　西汉　未央宫骨签刻辞

二三字，多则二三十字。不仅有亦篆亦隶的古隶和隶书，也有简率的草隶，许多连笔的刻画可看到同期章草的痕迹。骨签的刻法，与殷商时期在甲骨等材料上刻写有一脉相承的传统，不同于铜器和砖瓦上的装饰性铭文，较接近铜器上率意的一类铭文，表现出峻拔、方硬、瘦劲的用笔特征。

## 六、汉代的书体演变和笔法嬗变

### 1　篆书

小篆，在西汉依然是通行文字之一，在高级的官方文书和重要仪典中书写，如天子策命侯王、诏书、柩铭、官铸铜器上的铭文、碑额、印章、宫殿砖瓦等等。但随着隶书的极大普及和逐渐成为汉代朝野通行的主要书体，汉代的篆书受到同期隶书的冲击，纯小篆作品已非常少见，隶变、讹变的篆法替代了严肃的六书原则，后世将汉代这种渗入许多隶变形构的篆书称为“汉篆”。东汉时许慎从文字学的角度，对篆书作了全面的整理和研究，著有《说文解字》一书，在古文字和今文字交替的时期，这一工作显然有着重大的意义。此外，章帝时代的书法家曹喜，以悬针法入篆，对东汉后期的篆书风格产生一定的影响。

## 2 汉隶

西汉初年，承继秦制，但急速的隶变大潮却很快动摇了官体文字小篆的正统地位。原为下层官吏和民间通行的隶书，地位得到了上升，即使是高级文书、重要典籍，也不再都以小篆来书写。例如，作为西汉皇宫官署文字档案的未央宫刻字骨签，也多以当时通行的隶书书体。长沙马王堆出土的《老子》乙本，临沂银雀山出土的《孙子兵法》、《孙膑兵法》等战国经典，均以隶书写成，正反映了秦末汉初日用书体变化的消息。

从现有考古资料看，西汉初期（指汉武帝初年以前）的隶书，仍然遗留很多篆书的字形构造，而武帝中后期的简牍上，这种篆书形构的痕迹则越来越少，汉隶成熟的时代已经到来。

汉隶，现今古文字学界比较统一的认识又称其为“八分”，亦称其为“分书”。“八分”一词大约在汉魏之际已经出现，在历史上的解释可谓众说纷纭，如认为“八分”是“八字相背”，“若八字分散”说；又如“割程隶八分取二，割李篆二分取八分”说。还有的将东汉碑刻上有波挑的隶书，与西汉石刻上无波挑的隶书加上比较，称有波挑者为“八分”，无波挑者为“隶书”。综合历史上种种“八分”之说，主要认为“八分”的特征是“波挑”。我们把秦隶称之为古隶，把西汉初期几十年间看成是秦隶至汉隶的过渡阶段，可以说西汉初期的隶书尚在古隶阶段。西汉武帝时代起至东汉末年可称为汉隶阶段，“八分”即是汉代成熟的隶书。

成熟的隶书——八分，最为重要的笔法即是波挑。波挑的出现可追溯到早期的隶书。裘锡圭先生在《文字学概要》中说：“在抛弃了正规篆文的笔法之后，如果把字写得很快，收笔时迅速提笔，横画和向下方的斜笔很容易出现尖端偏在上方的尾巴。如果把这种笔法‘正体化’，八分的挑法就形成了。”此论非常正确。我们可以看到，每个字在书写过程中，凡横向运动到达右方边缘的最后一笔时，自然地因结束而出现一次波挑，而不是数次。这是书写运动以单字为始终的表现（汉字书写从甲骨文到隶书，都是以单字为书写运动始终的，草书出现后，始有字与字的相连）。汉隶的特征之一“雁不双飞”在这里清楚地反映出来。这种波挑之法的“正体化”、“规整化”，正是汉隶笔法成熟的标志。

汉隶的成熟，就笔法而言当然不仅仅是波挑一种，与其有同样性质的掠笔（相当于相反方向的波挑），在向左挑出时，也开始在节奏和用笔上趋

向规整。必须强调指出，波挑与掠笔都是隶书与篆书完全不同的用笔，它是篆书草化过程中产生出来的用笔，也是中国书法史上最初打破篆书原始用笔形态后定型的两种笔法。

## 3 草书

汉代通行的日用书体中，草书的崛起对后世书法艺术的发展有着重大的影响。

在草书这一书体的门类中，又有章草、今草、狂草的区别。章草约在汉隶（即指八分）成熟的西汉中晚期形成，并渐趋成熟，至东汉蔚然成风。它的用笔，是沿着隶书笔法发展的，在解散结构严整的隶体的同时，主要的特征却仍旧在每字结束时采用了波挑法，并且字与字之间多不连属。然而在“损隶之规矩，纵任奔逸，赴连急就”（张怀瓘《书断》）之中，笔法却大大丰富了。其后章草又蕴育出新的草书——今草。较之章草，今草打破了字字独立的形式，艺术的内涵亦越加丰富。以后今草又发展出狂草。从现有的考古资料分析，今草和狂草，虽是后世为区别于章草而起的名称，但在汉代末年，实已均萌生于章草的快写之中。

草书的产生，最早萌芽于篆书草写的草篆之中，随着草篆嬗变为古隶，草书又继续在古隶的快写中发展。汉代的章草正是在古隶的俗体中衍变而出。在长期的书写实践中，这种原为简易、急速的写法，逐渐约定俗成，形成有法度的草书。西汉日用通行的汉隶，又为章草的发展提供了便利。到了东汉，再经文人书法家的加工、美化，章草由实用走向艺术化。现在我们可以看到的书于西汉昭帝时代的玉门汉简中的《买卖布牍》、居延汉简中的西汉元帝时的《永光元年简》均为西汉后期的作品。这些简中的文字，用笔结束时，依然保留着隶书的波挑，但笔法、结字都是章草的模式，在圆弧运动中草书的笔势已十分连贯，点的运用与使转的灵活，有强烈的节奏感，形成了与隶书不同的新的审美特征。其后，在东汉的《居延汉简》、《敦煌汉简》、《武威医简》及《急就奇觚砖》、《公羊砖》上可以看到，章草在汉代普遍流行。在东汉晚期的《安徽亳县曹氏墓砖》上甚至看到了抛弃了波挑的狂放今草，这是历史发展的必然。

关于章草的名称，历来有多种说法。如南朝宋代王愔说汉元帝时史游作《急就章》得名章草；又如认为因东汉章帝提倡这种草书而得名章草。此外也有认为章草用之于当时的奏章，因“章程书”而得名。凡此种种，或从时间上看不符合章草形成的年代，或理由并不充分，但有一点可以肯定，汉人的著作中并无“章草”一词，而只有“草书”之称。章草的名称是魏晋以后出现的，所以“近人多以为章草由于书法比今草规矩（章指有条理，有法则而言）而得名，这大概是正确的”（裘锡圭《文字学概要》）。章草，又称隶草、草隶，名异而实同，都是说章草是以隶书为基础发展出来的。

## 4 楷书与行书

楷书与行书的出现晚于章草，历史上关于楷书与行书曾有这样的记载，江式《古今文字》云：“在汉建初中（建初为章帝年号）有王次仲者，始以隶字作楷法，所谓楷法者，今之正书也”。张怀瓘《书断》云：“（刘）德升，桓、灵之时以造行书擅名。虽以草创，亦甚妍美，风流婉约，独步当时。”

1991年甘肃敦煌汉代悬泉置遗址出土的大量简牍中，存有书写墨迹的麻质纸四块，其中字迹最多一块的书体，从笔法上分析，它已经是十分地道的楷书(正书)了。如果以东汉《悬泉置麻纸墨迹》与传世钟繇的《荐季直表》对照，可以看到一脉相承的结体和用笔。

此外，从西汉居延汉简《竟宁元年简》（133）上，可以看到用笔的方法已与一般的隶书写法有变。虽然还是隶书形态，但已呈现出早期楷书的面貌。像这样最典型的作品可以敦煌汉简中的《永和二年简》（137）和传世的熹平元年（172）陶瓶为例。考古工作者曾判断《悬泉置麻纸墨迹》为新莽时物，但似根据不充分，从考古资料分析，约在东汉中期应该已有早期楷书的出现。

行书一体，无论文字学家如何争论，但总的认识，它是介于楷草之间的一种简易手写体，早期的行书应该产生于早期楷书与草书之间，楷书快写加上部分草法就形成了行书的特点。这种早期行书大约在晚于楷书形成的东汉后期便萌生出来。我们不难在《永寿二年陶瓶题记》(图45)、《熹平元年陶瓶题记》以及断代为东汉光和（178～183）年间的陕西《宝鸡汉墓陶瓶朱书》、《宝鸡铲车厂一号汉墓陶瓶朱书》上确认它的存在。其间不仅



图45　东汉　永寿二年陶瓶题记

有与《悬泉置麻纸墨书》相似的楷书用笔，更由于其夹杂草书用笔和多映带连笔，而充溢着行草的韵味。

滥觞于东汉的行书，在汉末曾经刘德升的加工美化是有可能的，卫恒《四体书势》说钟繇、胡昭两家的行书“俱学之于刘德升”，应该是可信的。当然，行书一体的真正高峰期应是到东晋以王羲之父子为代表的时代。

汉代的书体演变，基本上完成了书法史上的各种书体的形成，它留给魏晋时代的尾声，只是一个完善和美化楷书、行书的问题。它的演变过程，看似纷繁杂乱，实则重叠有序地先后登上各自历史舞台的不同层面。其间，由于东汉后期文人书法家的涌现，他们在各书体发展中所作的美化、加工，亦应给予积极的肯定。

## 七、东汉中后期的书法流派

文人书法流派的出现，是东汉时代书法发展到一定阶段的产物。尽管东汉文人书家墨迹原作今已不能见到，但我们仍可以从文献记载及刻帖上了解到有关书家笔法传承和作品流传情况。在东汉时期，文人书家已有广泛的社会效应，虽然他们所善书体不同，但已形成了各自的艺术流派。这些文人书法流派的出现，标志着中国书法史上文人书法流派的开始，具有划时代的意义。

## 1 曹喜影响下的篆书流派

曹喜，字仲则，扶风平陵(今陕西咸阳东北)人，活动于东汉章帝(76～88)时代。卫恒《四体书势》中载："汉建初中，扶风曹喜善篆，少异于斯，而亦称善。"唐张怀瓘《书断》中说其"善悬针垂露之法，后世行之。仲则小篆、隶书入妙。"曹喜小篆今无遗迹，但从章帝之后的篆书来看，曹喜在李斯小篆中添入悬针垂露之法对时人和后世是有影响的。最早受其影响的是同期书家班固。班固(32～92)，字孟坚，与曹喜同乡，《书断》中记载其"工篆，李斯、曹喜之法悉能究之。"曹喜的"悬针法"、"垂露篆"对后世的蔡邕、邯郸淳皆有影响，直到魏晋南北朝的碑刻篆书中都可见曹喜的篆书风格。他所开创的小篆流派，多用于碑、碣、石经等端庄场合，表现出一种古典装饰美。

## 2 杜操、崔瑗和张芝影响下的草书流派

杜操，字伯度，魏时因避曹操讳，后改称杜度。东汉京兆杜陵(今陕西西安东南)人。章帝时杜操为齐相，以善章草著名，唐代推其为汉代章草书第一人。尽管历史上曾因章帝时杜操善章草，而将章草的草创与他联系起来，但考古资料已证明章草滥觞于西汉中后期，因而，杜操应为东汉时代较早以章草名世的文人书家的代表，其书作已无传世。卫恒《四体书势》中评其"杀字甚安，而书体微瘦"。韦诞亦云："杜氏杰有骨力，而字画微瘦。"(张怀瓘《书断》)，可见，"瘦硬"是其书法的风格特征。这种书风后为张芝所继承，对魏晋南北朝书风产生很大影响。

崔瑗(78～143)，字子玉，涿郡安平(今河北深县)人。崔瑗工书，善篆隶，尤精章草，曾有《张平子碑》传世。其章草师于杜操，媚趣过之。韦诞曾将其与张芝比较说："崔氏之肉，张氏之骨。"(《书断》)可见其书风已由杜操瘦硬的一路转化为丰润。崔瑗的章草，今已不传。在汉时他与杜操并称"崔杜"，被誉为"草贤"。他的章草以后又影响张芝时代的许多书家，其子崔寔"雅有父风"，在汉末亦有书名。崔瑗传世的《草书势》，为现今可见的最早书论文字。文中既阐述了草书兴起的原因，又描述了草书的审美特征，如"志在飞移"、"放逸生奇"等，并以各种具体形象的事物来形容

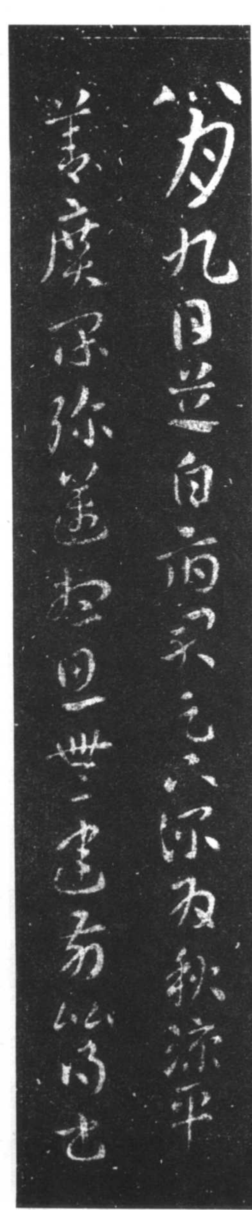


图46 东汉 张芝 八月帖

抽象的草书艺术，辩证地阐述了“势”的意义，对草书发展有深远的影响。后蔡邕作《篆势》、卫恒作《字势》、《隶势》，皆仿《草书势》，合称《四体书势》。《草书势》还将作者创作体会和欣赏与人的情感体验结合，这种联系方法，对书法的创作和欣赏理论都有积极的作用。

从杜操到崔瑗，文人书家所书章草已成为发展的主流，到了桓、灵帝时代的张芝出场，草书流派风气已蔚然大观了。

张芝(?～约192)，字伯英，敦煌酒泉（今属甘肃）人。善隶、行、草、飞白书，学杜操、崔瑗之法，变章草之字字区分为“一笔书”，气脉通畅。其草书墨迹不传，《淳化阁帖》中收入其《八月帖》(图46)、《冠军帖》、《终年帖》、《欲归帖》等。虽后世颇有争议，但其中有些作品还是能反映其书写风貌的。张芝的草书，在魏晋及唐人的记载中，评价超过杜操、崔瑗。他一方面保留了杜操的瘦硬特征，同时使草书更加向精美方向发展，使书法成为更加纯粹的艺术。如韦诞说其学杜操，“转精其巧，可谓草圣，超前绝后，独步无双。”卫瓘说：“我得伯英之筋，恒得其骨，靖得其肉。”说明在晋人眼中，张芝草书已完备地具有了“骨”、“筋”、“肉”的审美内涵。张怀瓘也称其“精熟神妙，冠绝古今”(均见张怀瓘《书断》)。

赵壹《非草书》中提到过梁宣、姜诩、田彦、韦诞、罗晖、赵袭等人，或受张芝亲授，或私淑其法。他的弟弟张昶和姊孙索靖都是其家族中的草书承递者。此外，魏晋时代的卫氏一门、东吴皇象以至东晋的王氏一门、郗氏一门、谢氏一门、庾氏一门也都是张芝一脉的承递者。这些，都反映了张芝所形成的草书流派在汉末魏晋时期文人书法流

派中的巨大影响。

从杜操至崔瑗，再至张芝，清晰地勾勒出草书流派发展的脉络。这种流派的形成，为当时文人书家确立了一种艺术创作模式，并影响了东汉至魏晋时期的书家群。他们对前人书风、笔法进行继承和再创造，同时，在新体出现的过程中不断加工、改造和美化，展露书家的才华，汉末魏晋时代重要书家，几乎都是在这样的背景下产生的。

## 3 东汉后期的其他书法流派

东汉后期除了以杜操、崔瑗、张芝为代表的草书流派之外，还有其他的一些书法流派，最为突出的是刘德升的行书流派和蔡邕的隶书流派。

刘德升，字君嗣，颍川(今河南禹县)人。活动于东汉桓灵帝时代(147～189)。《书断》云："行书者，后汉刘德升所造也。即正书之小讹，务从简易，相间流行，故谓之行书。"尽管我们从汉简书迹中可见，行书非一人所造，它是在实用中发展形成，但经刘氏之手使行书体比民间新书体行书更加美观和规范。《书断》中又说他"以造行书擅名，虽以草创，亦甚妍美，风流婉约，独步当时。"由汉末入魏的书家钟繇、胡诏皆其门下。钟、胡两人的行书在晋时超过其它书体的影响，成为宫廷书法教学的范本。他们传承刘德升的行书而各显风格，"胡书体肥，钟书体瘦，亦各有君嗣（刘德升）之美也。"(《书断》)这体现了刘德升一脉相传的行书流派特征。

蔡邕(133～192)，字伯喈，陈留圉(今河南杞县南)人。汉末董卓专权时，被迫任侍御史，拜左中郎将，世称蔡中郎。蔡邕为汉末杰出的学者、文学家、音乐家，也是汉末极有影响的书法家。其篆书"采（李）斯、（曹）喜之法，为古今杂形"（卫恒《四体书势》)。其擅隶书，史载他创飞白书。梁萧衍称其书法"骨气洞达，爽爽有神"。他一生与碑关系密切，传世的《蔡中郎集》中碑文占了一半，又曾参与《熹平石经》的刊刻。尽管后世附会给蔡邕所书的汉碑多无证据，但根据史料可知他构成的书法流派主要为隶书流派，后世书家钟繇、卫夫人、王羲之等除善行、楷书等新体外，都曾以善隶书名重当时，在旧体方面都受其影响。

蔡邕的《篆势》被收入卫恒《四体书势》，《笔论》和《九势》在宋代陈思所辑的《书苑菁华》中有录。虽真伪有争议，但多数学者认为大抵与

汉末书家思想契合。这些书论中涉及到“势”与“力”等书法美学范畴，并由此阐发“笔法”问题。此外，蔡邕将其笔法传给其女蔡文姬，又经文姬传于后人，因而，他对魏、晋时代文人书法笔法传授有开创之功。

除东汉后期的文人流派书家外，著名的还有章草书家史游、楷书书家王次仲、隶书书家师宜官、梁鹄、陈遵等。东汉末年书家的大量出现，使文人书家逐渐登上并占领书法这一艺术殿堂。

## 复习思考题

1. 结合秦代刻石概述秦代小篆的风格特征。
2. 汉代简牍书法可分为哪两大类，各有何特色？
3. 汉代铭刻书法可包括哪几大类，请结合实例阐述各类别的艺术风格。
4. 汉代碑刻高潮出现的时代背景是什么？东汉时期隶书碑刻有哪几类典型风格？试举例说明。
5. 简述汉代各书体的演变过程，并举例说明在书体演变过程中的笔法嬗变规律。
6. 东汉后期主要文人书法流派有哪些？对后代书法有什么影响？

# 第三章
# 魏晋书法

魏晋时期从公元220年曹丕称帝开始，到公元420年东晋结束，前后200年。这一时期的书法在书法史上有着突出的地位。

一、魏晋时期是书体演变的终结期。从民间遗存的墨迹可知，草、行、楷这几种新体在经过东汉以来的酝酿之后，到魏晋时期已趋向成熟，并脱去隶书时代的影响，到王羲之、王献之的出现，使行、草、楷书体发展到了成熟阶段。

二、魏晋书法走向了完全的自觉阶段。书法在社会各阶层普遍成为一种有意识的欣赏对象，书法与棋弈、绘画等一起成为衡量人的标准之一。文人开始有意识追求书法美，把其作为自觉的艺术实践活动。随着新体的定型、成熟，文人流派书法不断更新，这种新风换代、流派交替的现象，促成了自汉末发端以来的文人流派书法史上的重大变革。这种沿革的过程，可以分为三个阶段：第一阶段以钟繇为代表。其楷书和行书的笔法研究与书法实践，开启一代新风，在将汉隶转向魏晋楷、行过程中起了重要作用。卫氏家族中卫夫人和王氏家族都学习他的笔法。与钟同时，张芝书法为汉末草书流派的代表，西晋卫氏一门祖述张芝，索靖、韦诞也学习其草书，直到王羲之亦受影响。第二阶段以王羲之为代表。他在继承钟、张的同时，使楷、行、草推向历史的高峰，脱去汉代隶书质朴滞重的笔意，创造出流美飘逸的书风。第三阶段以王献之为代表。他在其父羲之书法的基础上加以发展和创造，其行草变蕴藉为外放，更显神骏。以钟繇、王羲之、王献之为代表的三个流派阶段深刻影响了后世书法的发展。这种师承祖述笔法而

相沿成线，成为后世历代书法艺术递进传承的基本轨迹。

三、魏晋的玄学清谈对书法发展产生了重要的影响。魏晋时期，因统治集团的激烈斗争和战争的连绵，使得曾经在两汉时期大盛的经学急剧衰退，文人士大夫抛弃了两汉经学传统，重新解释天道自然，提出“贵无”的思想体系，这种以老庄思想为本的玄学对儒学的改造，使玄学风靡。士大夫文人中出现了以嵇康、阮籍为代表的竹林七贤，他们以老、庄为师，嗜酒任性、崇尚自然，对儒家传统的僵化教条以极大的冲击，人性得到解放。在魏晋善谈玄学的高层文人中，许多门阀士族如王门、谢门、郗门、卫门的士大夫文人均为著名书家。他们纵谈玄理，放情山水，高扬人性，“会稽有佳山水，名士多居之”。魏晋文人在充分认识自然之美的同时，意识到自然是人性美与艺术美的和谐，是对整个宇宙、人生的感受和领悟。自我意识的觉醒，促进了书法风气的兴盛。望族世家世代承递，相互融合，也成为魏晋文人书法流派兴起的重要因素。

四、魏晋时期的道教也对书法有很大影响。王羲之即信奉五斗米道教，郗氏大族中的书法家如郗愔、郗昙也均信此教。著名道教领袖如东晋的杨羲也为一时著名书家。王羲之的《乐毅论》、《道德经》、《黄庭经》，杨羲的《黄庭内景经》等作品，均为道家经典，可窥其时崇尚道教之盛。佛教对门阀士族影响也很大，它常和儒、道结合。东晋时王、谢、郗、庾等门阀士族也多为佛教的支持者。佛经的内容常常渗入到玄学清谈之中。以书法作佛事，在魏晋时期也非常普遍。佛教盛行中，写经与刻经留下了许多书法遗迹，它们特殊的审美样式对后世书法有一定影响。

五、在魏晋时代文人流派书法的大变革中，书法理论得到了很大发展。它是书法进入自觉时代后的必然产物。流传至今的有西晋卫恒的《四体书势》、索靖的《草书状》等，它们对书体的起源、美学特征等作了形象的阐述，对后世书法理论的发展产生了重大影响，奠定了中国古代书论的基础。

# 一、三国、西晋时期的刻石书法与墨迹

公元220年，魏王曹丕废汉献帝，在洛阳自立，国号为魏。刘备、孙权公元221年、222年分别在成都、建业称帝，国号分别为蜀、吴。由此，中国历史上形成了三国鼎立的局面，史称三国时期。三国之后为晋代，晋又分西晋、东晋。西晋自265年司马炎废魏主曹奂始至316年愍帝降止，共52年。三国、西晋时期的书法，有刻石书法和墨迹两大类。

## 1 三国、西晋时期的刻石书法

建安十年（205），魏武帝曹操以天下凋敝，禁立碑。晋武帝咸宁四年（278）又下诏认为碑表私美，兴长虚伪，莫大于此，遂禁立碑。魏晋屡申禁碑，因而碑刻较少，蜀国碑刻至今未有发现。这一时期碑刻上的华饰用笔，反映了汉末以后审美趣味的变化，而民间的砖刻文字则更多地反映出书体转变时期的特征。

图47　魏　受禅表碑



曹魏碑刻中，最著名的是《上尊号碑》和《受禅表碑》(图47)。《上尊号碑》全称《公卿将军上尊号奏》，魏黄初元年(220)刻石，《受禅表碑》亦为同年所刻。此两碑书体方正端庄，结字稳健，乃汉人碑刻之馀绪，与东汉末年熹平石经风格相类。刻写中棱角显露，起笔由汉隶之“蚕头”变为“折刀头法”，收笔已有别于汉人蕴藉含蓄之势，波磔锋锐。清人翁方纲在《两汉金石记》中认为“二碑实出一人书，盖纯取方整，开唐隶之渐矣。”与此二碑相类还有《孔羡碑》(220)、《曹真碑》(约231)、《范式碑》(235)、《王基碑》(261)等。

曹魏碑刻后世多附会于邯郸淳、钟繇、梁鹄与师宜官。唐、宋、元、明文人书家多


图48　吴　天发神谶碑

图49　吴　谷朗碑


因其为名家所书而作为师法对象，并标榜此为学汉碑，这当然是历史上的大误会。基于这些原因，尽管这些碑刻的书风与汉碑已有差别，但客观上却对后世产生了深远的影响。

此外，著名的曹魏刻石还有《黄初残碑》(224)，风格在《曹全碑》与《刘熊碑》之间，古健而丰腴。《正始石经》以古文、小篆、分书三体刻成，又名《三体石经》，因刻于正始年间(240～249)，故名。上刻有《尚书》、《春秋》和部分《左传》，小篆为悬针脚，用笔划一，体态端正。现碑已残。

三国时东吴刻石少于曹魏刻石，然在艺术成就上却高出一筹。著名的篆书刻石有：

《天发神谶碑》(图48)，又名《天玺纪功颂》、《吴孙皓纪功碑》。东吴天玺元年(276)立石。该碑字势雄伟，体势方整，横竖之起笔用同期隶书折刀头法，纵画垂针出锋，世称"倒韭叶"，后世效之者不少。

《禅国山碑》，又称《封禅国山碑》、《天纪碑》，东吴天玺元年(276)立石。此碑笔意与《天发神谶碑》相类，然风格有别。因长年风蚀，笔画显圆浑厚实苍茫之气，醇古隽逸。

东吴时期著名的碑刻还有：《谷朗碑》(图49)，全称《九真太守谷朗碑》，东吴凤凰元年(272)立石。此碑结体古拙，端劲有致，显汉碑气息，从中更多

地可以看到当时流行的书写方法。《葛府君碑额》，具体年月已不可考，元人陆友仁《砚北杂志》曾录此碑名。此碑楷书意味浓，比《谷朗碑》脱去更多隶书遗意，横画全无汉隶的平势而已显欹侧之态。



图50　西晋　辟雍碑

西晋碑刻，赵明诚《金石录》著录有十余种，然除《吕望表》外皆散佚失传。今天我们见到的都是近代以来出土的。值得注意的是，洛阳及洛东偃师出土的碑志，其大部分铭文的间架结构及用笔方法十分接近，风格相同。如《辟雍碑》(图50)、《管洛碑》、《张朗墓志》、《石鲜墓志》、《刘韬墓志》等。施安昌先生将这批虽为庄重的隶书体但已无复汉隶醇茂之意的碑刻统称为西晋洛阳体。（见《书法丛刊》1992年第1期）洛阳以外的一些著名碑刻还有河南汲县《吕望表》(289)、山东掖县《郛休碑》(210)、泰安《任城太守孙夫人碑》(约270)等。总体上显示出与当时文风“力弱采缛”相似的特征。

同期的民间砖刻文字，大体沿东汉的线索发展。著名的有魏景元年的《张普墓志砖》和《张使墓志砖》(260)，二砖字形已变隶书横势呈正方之形，笔画的起迄之处，饰以方角，在拙厚的刻写中融入了具有审美意味的装饰手法。此外，魏《甘露二年砖》(257)和西晋《姓朱江砖》(280)，已脱去分书波磔，显楷书之势。西晋《吕氏砖》(278)则以章草刻画而成，自由而娴熟。东吴的《赤乌八年地券》(245)、《黄甫买地券砖》(254)、《凤凰三年买地券》(274)、西晋《杨绍买冢地莂》都是楷化的字迹，粗犷而简便，这说明当时楷书作为新的书体已被普遍运用。

## 2　三国、西晋时期的墨迹

### 1. 东吴的简牍

1981年湖北鄂城出土的《鄂城史绰墓木牍》，字体在隶书的基础上已经

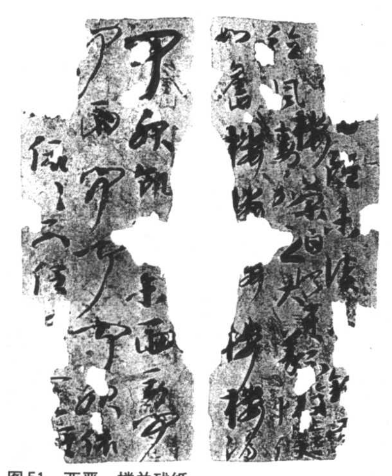


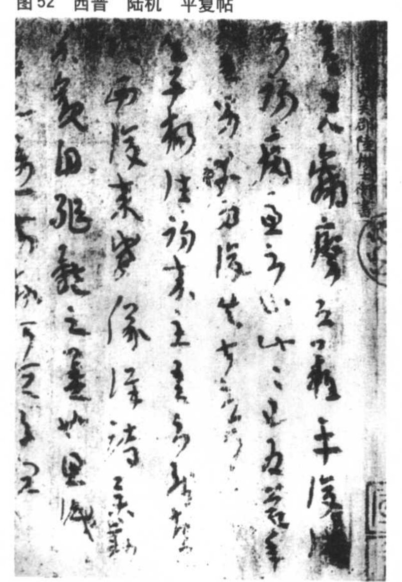
图51　西晋　楼兰残纸

楷化。20世纪70年代在江西南昌出土的《吴应墓刺简牍》的木方上已出现流畅而熟练的行书。1996年长沙走马楼出土的东吴纪年简牍，也为书法史研究提供了珍贵的资料。从大量东吴简牍中，可以看到隶书、章草、今草、楷书、行书并存的时代特征，其中楷书和行书已成为当时普遍通行的书体，一方面显示了字体演变的走向，同时也证实了文献中这一时期钟繇、胡昭善写楷写、行书的记载。

2. 魏晋楼兰残纸

19世纪末20世纪初，瑞典人斯文赫定在楼兰地区发现了汉晋木简和文书，其中的残纸文书称为楼兰残纸（图51）。1914年，王国维和罗振玉共同研究出版的《流沙坠简》中，收入了这些残纸，许多无纪年，纪年中最早的为曹魏嘉平四年(252)，最晚为西晋永嘉四年(310)。其中包括书信、公文、簿籍、札记等。

图52　西晋　陆机　平复帖



楼兰残纸中的楷书字形偏平，用笔凝重，有隶书遗意，波磔减弱。残纸中的行书点画呼应、转折、提按、结体疏密等对比关系均很丰富，表现出率意自由的特征。草书较同期楷、行成熟，许多用笔已脱离章草之波挑笔法。总而言之，这些残纸上的书体已不使用汉代的官用正体隶书，作为新体的草书、行书、楷书已替代了隶书的主要地位。

3.《平复帖》

《平复帖》（图52），被董其昌称为

"盖右军以前，元常以后，唯存此数行为希代宝。"一般称其为章草至今草的过渡期作品。以晋人残纸与其相验证，可视为今草，从中可见西晋草书的真貌。此帖以秃笔写成，用笔上脱去章草波挑，有滞重古朴的气息。宋时定为西晋陆机所书。陆机(261-303)，字士衡，华亭人，西晋著名文学家。少有异才，文章冠世。《宣和书谱》云"陆机虽能章草，以才长见掩耳"。今人对是否为陆机所书有争议。

4. 魏晋经籍抄本和其他遗存墨迹

魏晋时期还有许多经籍抄本，如吐鲁番遗书、敦煌遗书及同时代遗存墨迹。抄经、写经在佛教盛行的魏晋时期十分风靡，逐渐形成一种特有的审美定式和规范，后世称为写经体或抄经体。吐鲁番遗书中西晋元康六年（296）的《诸佛要集经》残卷（图53）为典型的抄经体，有不少已脱离隶书审美趣味而以楷书面貌出现。横、捺用笔上有汉隶波磔遗痕和汉简用笔特征表现出来的明显的节奏感。其它著名的经籍抄本还有《太上玄元道德经卷》(270)、《放光般若经》、《妙法莲华经》(411）等。到了南北朝时期，佛教、道教盛行，在西晋以来早期写经基础上，产生了南北朝写经体。其轻落而重收的用笔方法和强化波挑的书写风格形成了特殊的样式，对后世书法有一定的影响。



图53 西晋 诸佛要集经

从三国、西晋时流传的墨迹中，我们可以看到，楷书、行书、今草作为日常手写体已十分普及，并相互渗透、相互影响，到东晋时期走向成熟，旧体的隶书、章草在实用中逐渐消失，而为少数文人书家在书写活动中继承。

# 二、三国、西晋时期的主要书家

## 1 钟繇

钟繇(151～230)，字元常，颍川长社(今河南长葛县东)人。《三国志·本传》说其少年时随族父钟瑜赴洛阳，受到良好的教育。汉末时钟繇举孝廉，后累迁尚书郎、阳陵县令、黄门侍郎。魏明帝时，封为陵候，再官迁太傅，世称钟太傅，后世将其与王羲之并称“钟王”，与前代书家张芝并称“钟张”。

唐虞世南《书旨述》云：“钟太傅师资德升，驰骛曹、蔡。仿学而致一体——真楷，独得精研。”这段记载说明钟繇书法师从刘德升，又学习曹喜、蔡邕两位篆隶书家的笔法，形成自己特有的新体——楷书。其楷书用笔结字尚有隶书遗意，平画宽结，有别于同时代书家卫觊、索靖等人追踪张芝草书一脉。在行书方面，钟繇亦有创造，以瘦劲运之，不同于时人。史载其书擅三体：“铭石书”(隶书)、“章程书”(楷书)、“行狎书”(行书)，以隶书最负盛名。钟繇的书迹，今已无真迹传世。刻帖中著名的有《荐季直表》(图54)、《贺捷表》、《还示表》、《宣示表》等。

图54 魏 钟繇 荐季直表

《荐季直表》写于黄初二年(221)，为钟繇向曹丕推荐关内候季直的表奏。元时藏于陆行直家，陆氏跋云：“繇《荐季直表》高古纯正，超妙入神，无晋唐插花美女之态。”此表为钟繇最著名的楷书之作，其用笔醇厚而雅逸，结体呈扁状，存有隶意，方正中求意趣，在点画的微妙变化中得灵动之姿，虽用笔内敛，但仍见外拓之形，气息高古，意态茂密，后世习楷者多法此。

《贺捷表》为钟繇获悉蜀将关羽被杀害后向魏王贺捷的表奏，写于建安二十四年（219），早《荐季直表》三年。此表和《荐季直表》一样，楷书已近于成熟，字的横画较长，已明显减弱波磔之势。结体取横势，留有隶意。《宣和书谱》评《贺捷表》“备尽法度，为正书之祖”。

钟繇其它的小楷作品如《宣示表》、《还示表》、《墓田丙舍帖》、《力命表》等，结体较前两种更方，横势减弱，或浑穆、或宽雅，这些小楷对王羲之影响很大。

钟繇的书法在历史上有着重要的地位。他在书体上进行新的探索，不同于官方的正体——隶、篆，又不步同时代的草书大家张芝之后尘，在用笔、结字上都赋予了新的审美趣味。对于同时代的人而言，他的楷体是“新妍”，有所创造，多有异趣，对于后来的王羲之而言，则保留了“古质”，有隶书遗意、质朴之风。他的书法总体给人以质朴之感，但内涵灵动多姿的用笔，却又是王羲之萧散书风渊源之一。钟王之后，楷书不断发展，但钟朴王妍成为一种符合历史发展规律的审美定式。后世常以“天然”和“茂密”形容钟繇书法。如梁代庾肩吾《书品》中言其“天然第一，工夫次之”，王羲之则言“天然不及钟，工夫过之”；梁武帝萧衍评“繇书如云鹄游天，群鸿戏海，行间茂密，实亦难过”。这些评论揭示了钟繇书法之美，为后世楷书发展起到了源头的作用。

## 2 卫门书家

三国西晋时，卫氏一门在北方地位显赫，对东晋和北朝书家都有重要影响，卫觊为此门书家开山之人。卫觊(?~230)，字伯儒，河东安邑(今山西省夏县)人。少年时以才学著称。曾受前辈书家熏陶，其中邯郸淳对他影响最大。邯郸淳善写古文、篆书，名噪一时。卫觊书法有明显的复古倾向，以篆书授其门人。又善草体，从张芝一路，字体微瘦而笔迹精熟，其子孙皆受其影响，传张芝一脉。

卫觊之子卫瓘(220~291)，字伯玉，官至尚书令。与尚书郎敦煌索靖同在尚书台，俱善草书，时有“一台二妙”之誉。卫瓘虽受其父影响，善篆书，然尤以草书名世。张怀瓘《书断》中说：“时议（伯玉）放手流便过索(靖)，而法则不如之。常云，我得伯英之筋，恒得其骨，靖得其肉。”可见

其在张芝草书的基础上加以发展，重筋骨之美。《淳化阁帖》中载有其《顿首州民帖》，风格与楼兰残纸中的今草相似。卫瓘身居高位，在晋初与索靖为时人效仿，对张芝一脉的书法传播起了推波助澜的作用。卫瓘的长子卫恒也是著名书家、书论家。卫恒(? ~291)，字巨山，染于家学，善古文和草书。南梁袁昂《古今书评》云其书如“插花美女，舞笑镜台”，突出了其妍媚的审美特征。从《淳化阁帖》中所收其《一日帖》来看，确实可见其草书有追求妍媚趋势，这对晋人行书的审美特征是有影响的。卫恒的《四体书势》是魏晋时期的重要书法理论文献，其中除自撰外，还收入了崔瑗的《草书势》和蔡邕的《篆势》。《四体书势》对古文、篆书、隶书、草书四体之起源、美学特征等作了阐述，表明古代书论研究已开始走向自觉，对后世书论产生了较大的影响。卫恒的弟弟卫宣和卫庭、其子卫璪、卫玠都受门庭所染，时有书名。

卫铄(271~349)，字茂漪，为卫恒的从妹，汝阴太守李矩之妻，世称卫夫人。卫夫人生于名门，又为书法世家，能传其家学之薪火，尤擅书法。《书断》中说其“规矩钟公”，其书“碎玉壶之冰，烂瑶台之月，婉然芳树，穆若清风”。从这些评论来看，卫夫人是学钟繇书法，崇尚新妍流美的风格，作为王羲之的启蒙老师，她传递了钟繇的笔法，其尚妍的审美观对王羲之当有影响，因而可视她为钟繇和王羲之之间的桥梁。

## 3 其他重要书家

这段时期著名书家除钟繇和卫门书家外，还有不少著名书家对后世有重要的影响。如胡昭(162~250)，字孔明。颍川(今河南禹县)人。其时与钟繇齐名，并称“钟胡”。他志行高远，隐居不仕，多次辞谢袁绍与曹操之请。羊欣《采古来能书人名》云:“二子俱学于(刘)德升，而胡书肥，钟书瘦。”《三国志》中《魏志·管宁传》云:“昭善史书，与钟繇、邯郸淳、卫觊、韦诞并有尺牍之迹，动见楷模焉”。时宫廷内以钟繇、胡昭书法为教学对象。因其后来隐居，影响渐小。

皇象(生卒年不详)，字休明，江都(今江苏扬州)人。仕东吴，官至侍中。幼工书，善篆、隶、章草。《抱朴子》中有“书圣者皇象”之说，其为东吴

时代书法第一人。《书断》中说其“章草入神，八分入妙，小篆入能”。宋时《宣和书谱》著录皇象《急就章》一卷（图55），为其章草传世的代表作，后世学章草的书家，多效其法。

韦诞(179～253)，字仲将，京兆(今陕西西安)人。汉献帝建安中拜郎中，有文才，善辞章，与邯郸淳、卫觊并名。卫恒《四体书势》中言“诞(篆书)师(邯郸)淳……魏氏宝器铭题皆诞书也。”羊欣《采古今能书人名》言韦诞及姜诩、梁宣、田彦和皆伯英(张芝)弟子，诞书最优，又善楷书。《书断》中言其“八分、隶、章、飞白入妙，小篆入能。”可见，韦诞不仅以草书名世，还善楷、篆、隶等诸体，是一位善多体的书家。

索靖(239～303)，字幼安，敦煌人。东汉张芝姐姐的孙子，书学张芝，此为史载最初的家族相传的见证之一。索靖擅草，《晋书·索靖传》赞其书“飘风忽举，鸷鸟乍飞。”《书断》曾将其与张芝作比较：“精熟至极，索（靖）不及张（芝）；妙有余姿，张不及索。”索靖于章草外，为时代所染，亦擅长其它书体如隶书、行书等。今有《急就章》、《月仪帖》(图56)、《出师颂》、《七月帖》等刻帖传世。索靖曾著有《草书状》，以自然物象比喻草书，使人们对草书的审美特征有形象认识，是早期的重要书论。

索靖和皇象为魏晋时期的章草大家，虽不同于钟繇立足于顺应潮流的楷、行二体，但对于继承和发扬传统，传递汉代张芝之章草，仍有重要意义。他们和钟繇构成了传统与创新的两个方面，对东晋和南北朝的书法发展有着积极的影响。

图55 吴 皇象 急就章

图56 西晋 索靖 月仪帖

# 三、王羲之和王献之

公元317年，晋宗室司马睿定都建康，与北方诸国对峙，到420年刘裕废晋帝而建立宋，共104年，史称东晋。东晋的书法，是中国艺术宝库中一颗璀璨的明珠。其艺术成就达到了历史上的高峰，正如马宗霍在《书林藻鉴》中所言："书以晋为最工，亦以晋人为最盛。晋之书，亦犹唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之尚也。"东晋书法，以王羲之、王献之为杰出代表。

## 1 王羲之生平及思想

王羲之(303～361)，字逸少，琅琊临沂(今山东临沂)人，出生王氏望族，313年随家族迁居建康。其父王旷、伯父王导、叔父王廙皆为当时名流。王羲之幼时有"涩讷"之疾，长大后却机敏善辩，深为王导、王敦器重。23岁时初任秘书郎，咸和七年(332)出任临川太守。两年后，王羲之应征西将军庾亮召请赴武昌任参军，累迁长史。咸康六年(340)，庾亮去世，临终前上疏，举荐王羲之任江州刺史。次年，王羲之卸任，后赋闲家中，醉心书艺，到康帝建元年间(343—344)书名大盛，朝野竞效。约在346～350年，王羲之应友扬州刺史殷浩之邀，在建康任护军将军。永和七年(351)离开建康，出任会稽内史，拜右军将军，故世称王右军。永和九年(353)三月三日，适逢修禊，王羲之邀请了当时的名士谢安、郗昙、孙绰等四十二人，在兰渚山麓(今浙江绍兴)的兰亭，聚会饮酒赋诗，王羲之写下了著名的《兰亭序》。会稽任职五年后，王羲之称病去郡，从此归隐，寄情山水。辞官后，与句容道士许迈交往甚密。因长期服食药石，健康恶化，升平五年(361)病故，葬于与会稽比邻的剡县金庭(今浙江嵊县)。

王羲之为人旷达，不拘礼俗。永昌元年(322)，太尉郗鉴派人到王导家择婿，王羲之"东床坦腹而食，独若不闻。"郗鉴知后，大喜，曰："正此佳婿耶。"遂将其女许配羲之。王羲之出身名门，但自言"素自无廊庙志"，似无意入仕。做官后，尽管他"清贵有鉴裁"，但又处处回避卷入政治斗争的漩涡中。会稽任上，他忧国爱民，务实理政，但最终归隐山林。其儒道

融合的思想形成，与个人情性、时代风气和自然条件均密切相关。

王羲之素有“骨鲠”之称。在谢万任职、殷浩北伐、会稽革弊政策上，都反映了他洞达事理、坦荡正直，有明显的儒家倾向。但东晋时期的名士多尚清谈，王羲之一生所交亦多为名士，其本人也以擅玄言和人物品藻名世，时评其“高爽有风气，不类常流”。他又是五斗米道教徒，晚年与道士许迈共修服食，采药不远千里，游名山、泛沧海，沉浸于自然之中。会稽为江南胜地，钟灵毓秀，给文人以熏陶，王羲之发现了自然美的真谛，把自然与人生紧密结合到一起。在《兰亭序》中，他曾对会稽山水作了精彩的描述，这种自然之美，使得他“尽山水之游”，超然物外。王羲之书风，正是在这种背景下形成的。陶弘景《论书启》中云:“逸少(王羲之)自吴兴之前，诸书犹为未称。凡厥好迹，皆是向在会稽时、永和十许年中者。”在会稽任上与去官归隐这段时期，是王羲之书法创作的高峰期，作品中所体现出的精神内质正是其思想、品格的反映。

## 2 王羲之的书法

王羲之生活在东晋前半期，在他之前的士大夫文人书风已经很盛。王羲之书法的师承源头，一是源于东汉末年的张芝一系的草书，由卫、索等家族传递至东晋，成为王羲之学习的对象；二是源于东汉末年至曹魏时钟繇的楷书和行书，由卫氏家族中卫夫人传递至王羲之；三是王羲之父辈也多为书家，尤以叔父王廙行书对其影响最大，他的岳父郗氏一门也善书法，在王羲之的书法形成过程中都有重要的影响。王羲之一生的书法成就主要为新体，在钟繇、张芝的“旧体”基础上大大发展了一步，为楷书、行书和今草的成熟作出了贡献。

王羲之对钟繇笔法的吸收则是通过其启蒙老师卫夫人传授的。钟繇的楷书为王羲之书法的变革奠定了坚实的基础。楷书发展至钟繇时，已有新意，但仍具隶书余韵，王羲之在卫夫人和王廙的基础上，对钟繇楷书进行了变革，将其结体易扁为方，横画改平势为斜势，即所谓斜画紧结。我们从其所临钟繇《宣示表》中可见这种迹象。其晚年所书的《黄庭经》(图57)、《东方朔画赞》，更可以看到其楷书对前代的改造，结字更加紧凑，变化更生动。经过王羲之的变革，楷书完全“楷化”，脱去钟氏楷书中的隶书遗意。王氏楷书，已无手迹，能见的只是刻本、摹本和唐以后的临本。《乐毅论》、



图57 东晋 王羲之 黄庭经

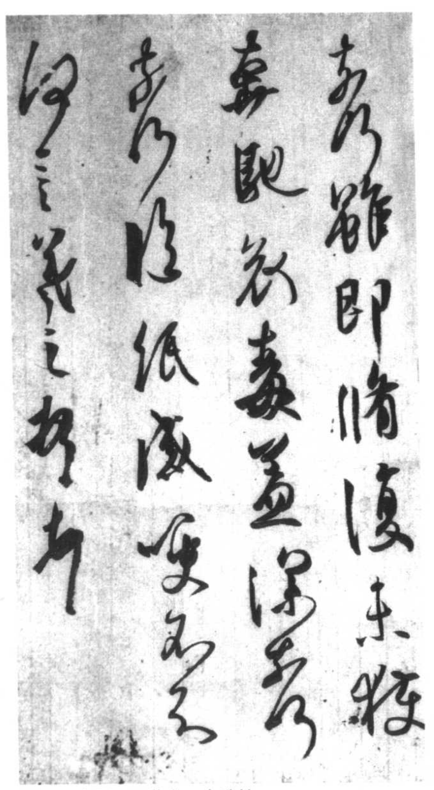
《黄庭经》、《东方朔画赞》等是其楷书的代表作品。其楷书的横、竖起笔一拓而下，收笔一改魏晋楷书的重按。翻折的运用、点画的呼应、钩挑的纯熟都表明其技法上的完善，并在此基础上，表达情感和意境。如孙过庭在《书谱》中所言“写《乐毅》则情多怫郁，书《画赞》则意涉瑰奇，《黄庭经》则怡怿虚无，《太师箴》又纵横争折”。这正是说明其楷书由技入情，表达了丰富的内涵。

楷书的发展，汉代为草创期，钟繇对楷书的发展为变革期，至王羲之时，楷书已经完全成熟，在笔法、结字、章法上都已形成了楷书的审美样式，王羲之之后的楷书多在其基础上加以发展和变化。

王羲之的草书是书法史上草书发展的一个重要转折点。西晋时期的草书仍有若干章草的遗迹，笔势方中寓圆，结体有呈方形。王羲之早期的草书从张芝入手，多有吸收，并自称可与张雁行。其32岁赴武昌应诏时，曾以章草体给庾亮写信，所书为张芝风格，后庾翼在给王羲之的信中叹服道：“吾昔有伯英章草书十纸，过江亡失，常痛妙迹永绝。忽见足下答家兄书，焕若神明，顿还旧观。”（虞和《论书表》）庾翼书名早于王羲之，然对其所写章草之推崇由此可见。其后又转为今草，如《十七帖》中的《寒切帖》、《冬至帖》、《多日帖》、《八日帖》和《伏想清和帖》等，在今草体势中使用了许多章草用笔，字形趋横势，转折多用翻笔，中锋、侧锋并用，质朴与妍美并存。此外，另有一路作品如《初月帖》（图58）、《上虞帖》、《远宦帖》等，结体开合自

图58 东晋 王羲之 初月帖

图59 东晋 王羲之 兰亭序(唐 冯承素摹本)


图60　东晋　王羲之　丧乱帖

由，牵丝连贯，俯仰相应，不少字连成一组，笔画流畅，有强烈的节奏感，突破了篆隶和章草的直线式的布局，通篇呈飞动之态，在书法史上开创了草书风格的新局面。这种草书，对王献之的一笔书，唐代张旭、怀素的狂草都有重要影响。

王羲之书法中，对后世文人流派书法影响最大的是其行书。他青少年时期曾从叔父王廙学习行书，《姨母帖》是王羲之新体书风未形成前的行书代表作。帖中留有隶书遗意，洋溢出古拙的气息，横画取平势，方折多塌肩，字不相连，字形也较方，这与钟繇时代的风气较为接近，反映了王羲之此时继承前人书法的特质。

王羲之成熟时期的行书代表作有《兰亭序》(图59)、《丧乱帖》(图60)、《二谢帖》、《得示帖》等。这些行书在用笔上，一改《姨母帖》中以中锋为主的笔法，从草书与新体楷书中加以借鉴，中锋、侧锋并用，而归于中锋，正所谓即侧即中，即中即侧，复归于中。在交替运用时，中侧锋转换混融无迹，糅合成一个完整的运笔过程。这些作品中，点画之间的顾盼、使转翻折、牵丝映带等都十分丰富，因而大大拓展了书法的笔法内涵。在结字上，能“欹斜反正”，长短、大小、俯仰、开合、方圆等变化在其行书中得到充分的发挥。在章法上，王羲之的这些作品也有新的贡献，突破了隶书体系的横式而吸收草书章法，以连贯的气势形成纵势，表现出行书的节奏美。其中，对后世影响最大的是《兰亭序》。

《兰亭序》，又称《临河序》、《兰亭记》、《兰亭集序》、《修禊序》、《曲水序》、《禊帖》等，描写了兰亭聚会时“流觞曲水”的盛况，并由此引发作者对人生“生”、“死”的感慨。此帖书文并佳，充分体现了王羲之潇洒俊爽、飘逸遒

美的书风，世称 “天下第一行书”。《兰亭序》将草书的流便速急与楷书的蕴藉平和糅合一起，形成了新的审美样式，成为后世行书的典范。唐代孙过庭在《书谱》中评“右军之书，末年多妙，当缘思虑通审，志气和平，不激不厉，而风规自远。”他的这种崇尚自然的天趣和清秀冲和之美，既体现儒家的和谐中庸的审美观，又与道家自然萧散相一致。

## 3 王羲之书法对后世的影响

王羲之的书法，是中国书法艺术自觉化的产物，又是魏晋以来文人书法流派的结晶，是王羲之的伟大创造。汉末以来，书法自觉化的明显趋势都是求美倾向，钟繇在朴风尚浓的阶段，使书法更为典丽。到了王羲之，成为书坛求美大趋势的集大成者，因而后世对其评价极高。唐代张怀瓘曾这样形容："右军开凿通津，神模天巧，故能增损古法，裁成今体，进退宪章，耀文含质，推方履度，动必中庸，英气绝伦，妙节孤峙。”梁武帝称“王羲之书，字势雄逸，如龙跳天门，虎卧凤阙，故历代宝之，永以为训。”“龙跳”谓之动态，“虎卧”谓之静态，王字中的“动”、“静”合一之美深刻地影响着后代书法的发展。他的书法表现了东晋文人的精神面貌，完成了魏晋时期书法史上最重大的变革，将书法艺术推向历史的高峰，成为后世文人书法取之不尽的源泉。王羲之因此被后世尊为“书圣”。

王羲之之后的百年间，成为影响南朝书法的主角之一，并逐渐侵染北方。唐始，太宗以帝王之业推崇王羲之，亲为《晋书》作《王羲之传论》，使王羲之书法得到前所未有的推广。楷书一脉，初唐欧、虞、褚、薛均从羲之的真书中走出，至颜真卿临摹王羲之，并糅入北朝刚烈之质，又加以华饰和放大，转妍为质。行书一脉，王羲之行草书原就蕴涵着“平正”和“欹侧”的两个方向，以后成为帖学两大派系的策源地。智永、虞世南、褚遂良、陆柬之，蔡襄、赵孟頫 、文徵明等继承其平和秀逸一路；王献之、李世民、欧阳询、李邕、杨凝式、米芾、董其昌、王铎等发展其欹侧跌宕一路。草书一脉，从王献之到中唐张旭、怀素，将其纵逸一路向前推进，在中唐卷起狂草之波澜。

## 4 王献之

王献之(344～388)，字子敬，王羲之第七子，官拜中书令，后去职由其堂弟王珉继任。时称献之为大令，王珉为小令。献之自幼高迈不羁，风流为一时之冠，为王门流派中的重要书家。

王献之幼从父学书，七八岁时"羲之以掣其笔不脱，叹曰：此儿书，后当有大名"(虞和《论书表》)，羲之教其临《乐毅论》，"学竟，能极小真书，可谓穷微入至，筋骨紧密，不减于父。"(张怀瓘《书断》）又习张芝今草之法，后加以变革，他曾对其父言："今穷伪略之理，极草纵之致，不若藁行之间，于往法固殊，大人宜改体，且法既不定，事贵变通，然古法亦局而执。"(张怀瓘《书议》)"藁行之间"大抵言草行之间或行草结合，此书体与王羲之不同，新妍过其父，正合时尚审美，"爱妍而薄质，人之情也"，其行草书法情驰神纵，超逸优游，被称为"笔法体势中，最为风流者"(《书断》)，可见其打破传统束缚，突出人生情感，正所谓"情之所钟，正是我辈"(刘义庆《世说新语》)。

王献之擅长多体，史载包括八分、章草、飞白、草书、行书、行草和楷书，后世所存未见八分、章草和飞白，传世的有其它数种书体，小楷如《洛神赋》(图61)，此为晋人楷书的精品，与王羲之《黄庭经》、《乐毅论》比较，明显变内擫为外拓，变蕴藉为外放，字法端劲，有鲜明的个人特征。草书如《中秋帖》、《奉别帖》、《相彼帖》、《先夜帖》、《集聚帖》等，气势开张，上下映带，连绵不绝。行书《廿九日帖》体势偏扁，草、行、楷间杂，用笔精到，沉着而开阔。行草《鸭头丸帖》(图62)、《阿姨帖》、《鹅还帖》、《适奉帖》等，散朗多姿，神骏爽利。这些作品，在继承其父的基础上，更

图61　东晋　王献之　洛神赋



显献之个人风格。其用笔劲挺，体势瘦长而外展，行气紧密，飞扬峭拔，作品充满气势，形成了前所未有的丰神潇洒、韵致卓绝的新书风。米芾《书史》中评其“运笔如火筯划灰，连属无端末，如不经意，所谓一笔书。”这种在运笔和章法上的变化，使中国传统笔法更加丰富。


图62　东晋　王献之　鸭头丸帖

王献之书法对后世影响也十分深远，与父羲之并称“二王”。王献之代表了更新的潮流，名响当时。从王献之于其父后崛起，到梁武帝时代，南朝的文人流派书法时兴“大令”书风达一个世纪。梁武帝登位后，钟、王书法重新兴起，然大令笔法已融入文人书法流派之中。唐代初年唐太宗扬羲抑献，到中唐浪漫写意书风的兴起才使王献之书法重新受到重视，张怀瓘的书论中也高度评价了献之的行草书法，使人们重新对其认识。宋代刻帖风行时，二王再次被视为同一体系。

王献之在其父羲之的基础上对行草进行创造，完成了自钟繇、王羲之以来的又一阶段的变革，使文人流派书法发展到了一个新的高度。他的书法是王羲之书风的延伸和发展，所谓“父子之间又为今古”（虞和《论书表》），在王羲之的“灵和”之外又显“神骏”，他们共同构成的二王体系为文人流派书法树立了楷模。

## 四、东晋的其他主要书家

除王羲之、王献之外，东晋还有不少其他书家，他们主要集中在当时著名的士族门庭。东晋时期，王、郗、庾、谢等都为望族，显赫一时。唐代窦臮《述书赋》中这样形容：“博哉四庾、茂矣六郗、三谢之盛、八王之

奇。”可见他们在书法上的影响。

王氏一门为东晋初期最显赫的望族。王羲之的父辈中，从伯王敦、王导、叔父王廙，羲之七子中除献之外，凝之、徽之、操之也均有书名，羲之从兄弟恬、洽、邵、荟等都为一时书坛俊彦。王敦(266～324)，字处仲，其书善草，笔力雄逸。《淳化阁帖》载有其《蜡节帖》。王导(276～339)，字茂弘，其书承钟、卫，善楷、行、草，曾于丧乱中携钟繇《宣示表》夹衣带中过江，后传至王羲之。唐窦臮《述书赋》称其书“将以润色前范，遗芳后车，风棱载蓄，高致有余”。《淳化阁帖》载有其《改朔帖》和《省示帖》。王廙(276～322)，字世将，王羲之叔父。少能属文，多才艺，王羲之从其学书。其楷书通钟法而有新妍之貌，草书笔法精湛，行书萧散简远，开羲之端倪。《淳化阁帖》载有其楷书《祥除帖》、《昨表帖》、章草《七月十三日帖》、草书《嫂如何帖》等。王凝之(?～399)，字叔平，羲之二子。书有右军家法，楷、行、草间杂，渐趋疏放，神完气足。《淳化阁帖》收有其《八月帖》。王徽之(?~386)，字子猷，羲之五子。与献之甚笃，书风类献之，骨肉停匀而字势遒逸。《淳化阁帖》刻有其《得信帖》。

图63　东晋　王珣　伯远帖




王洽的长子王珣（349～400)，字元琳，其有《伯远帖》(图63）传世，为后世留下了东晋唯一的文人书家真迹。董其昌曾评曰:“潇洒古淡，东晋风流，宛然在眼。”清乾隆时入内府，为乾隆所藏“三希”之一(另二者为唐摹右军《快雪时晴帖》和米芾临大令《中秋帖》)，三希堂由此得名。《淳化阁帖》载有其《三月帖》。王珣之弟王珉(351～388)，字季琰，《晋书》载其“少有才艺，善行书，名出珣右”，梁庾肩吾《书品》评其书“筋力俱骏”，著有《行书状》一篇。《淳化阁帖》载其行书《此年帖》、草书《十八日帖》等。

郗门书家在当时也有相当的影响，如郗鉴(269～339)，字道徽，高平金乡（今属山东省）人，王羲之岳父。其博览经籍，《书断》评其“草书卓绝，古而且劲”。“古”是指其结体趋扁，有隶书体势的遗意，“劲”是指其点画运中锋出而挺健。《淳化阁帖》收有其行楷《灾祸无常帖》，结字用笔均受钟繇沾溉，但已显新妍，可窥王羲之之前晋人书风的变化。郗愔(313～384)，字方回，郗鉴子。《书断》称其“虽齐名庾翼，不可同年。其法遵于卫氏，尤长于章草，纤浓得中，意态无穷，筋骨亦胜。”《淳化阁帖》载有其今草《九月七日帖》、《廿四日帖》等，健中显逸，有时代风貌。其弟郗昙亦有书名，草书重气势。其子郗超等亦善书。郗鉴之女郗璿是王羲之妻，亦善书，因而郗门书法与王羲之书法有不解之缘。

庾门书家在东晋书坛曾有过影响。王羲之书风兴起后，庾氏弟子效仿，但其书风为王门所掩。著名书家如庾翼(305～345)，字稚恭，颍川鄢陵(今河南省)人。其书与郗愔齐名，字势偏近章草。《述书赋》评其“积薪之美，更览雅恭，名齐逸少，墨妙所宗。善草则鹰搏隼击，工则剑锷刀锋。愧时誉之未尽，觉知音而罕逢。”其书后世流传甚少。宋《宣和书谱》仅存其草书《步征帖》、行书《盛事帖》，真迹不传。其兄庾亮、弟庾怿、庾冰皆善书。

谢门书家也是东晋士族书家中的重要一脉。如谢安(320～385)，字安石，陈郡阳夏(今河南太康)人。《晋书》载其少时“神识沉敏，风宇条畅，善行书。”青年时放情丘壑，优游闲逸，以清谈名重当时。孙过庭在《书谱》中称其 “善尺牍”，米芾《书史》评其书法“不繇不羲，自发淡古。”《宣和书谱》载其书迹有《近问帖》、《善护帖》等。《淳化阁帖》收有其《每念帖》、《六月廿日帖》等，均显清淡飘逸之气。谢氏兄弟中，谢尚善草书，谢万工行草，均显谢家书风。

除此四门外，东晋士族书家著名的还有如桓温(312～373)，字元子，善行草，淳古不俗，有山林气。《淳化阁帖》存有其《大事帖》。子桓玄(369～404)，字敬道，善草书，狂逸而有法度，喜收藏。杨羲(330～386)，字义和，为茅山道教领袖，善小楷、行书，时与王羲之齐名。陶弘景《真诰》云：“杨君书最工，不今不古，能细能大，大较虽祖效郗法，笔力规矩，兼于二王。”《述书赋》云：“杨真人之正行，兼淳熟而相成，方圆自我，结构遗名，如舟楫之不系，混宠辱以若惊。”相传《黄素黄庭内景经》为其手笔，元初曾为鲜于枢所藏，赵孟頫、倪瓒小楷皆受其影响。

# 五、东晋的墓志和刻石

由于曹魏禁碑，以后西晋禁碑更严，因而墓志代起。墓志是由东汉埋入墓圹的刻石文字转化而来，故又称圹志、埋志。西晋时的墓志有圭形、圆首、有额有穿，还保留着碑刻的形制。近几十年发掘出许多东晋的墓志，有石刻和砖刻两类。这些墓志延续了西晋刻碑使用隶书的习俗，表现出复古的倾向，与同时代士大夫平时所用书法新体有很大的距离。它们受新体楷书的影响，虽以复古为基调，但铭石的隶书已与汉晋时距离很大了。郭沫若先生以此为参照，在“兰亭论辩”中提出王羲之时代所有的书法必为隶书之体，因而论定《兰亭序》为伪迹，其实是将不同用途的尺牍书法（用新体）与铭石书法（用旧体）放在一起来比较，当然得出错误的结论。二王新体主要流行于士大夫文人中，而工匠所作铭石书法自有其特定的规范程式，他们选择隶书以示庄重，但这时的铭石书者，受同期楷书的影响，已写不出纯粹的隶书，故常表现出楷隶混杂的状态。此外，东晋文人并不重视墓志书法，请书丹高手参与书写的可能性很小。

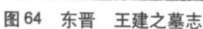
此期较有代表性的墓志有：

《谢鲲墓志》，全称《豫章内史谢鲲墓志》，东晋泰宁元年（323）刻，1964年出土于南京中华门外。此志全文为隶书，但已非纯粹意义上的汉隶风骨，在体势上变扁为方，笔画中的波挑不如汉隶明显，减弱了其“隶”势而显“楷”态。可见受楷书兴起的影响，这时的铭石书隶体已发生变化，有意无意之间融合了楷意。

1965年出土于南京燕子矶的《王兴之夫妇墓志》为东晋咸康七年（341）和东晋永和四年（348）刻石。此碑和同年出土的《王闽之墓志》、《王丹虎墓志》前后相距十一年，字迹类同，为同一种工匠的铭石书模式，隶不隶，楷不楷，可视为隶楷美术字，结体尚有拙趣。《谢鲲墓志》和此碑出土后，郭沫若发表了《由王谢墓志的出土论到兰亭序的真伪》一文，引发了“兰亭论辩”，使得这些东晋墓志声名远播。

《张镇夫妇墓志》，东晋太宁三年（325）刻石，1979年出土于江苏吴县，是东晋墓志中发现唯一属于江左士族的墓志。其书体属由隶向楷过渡的书体，笔画无起落粗细变化，刻写简单直露，字形与《王兴之夫妇墓志》十分接近。





图64　东晋　王建之墓志

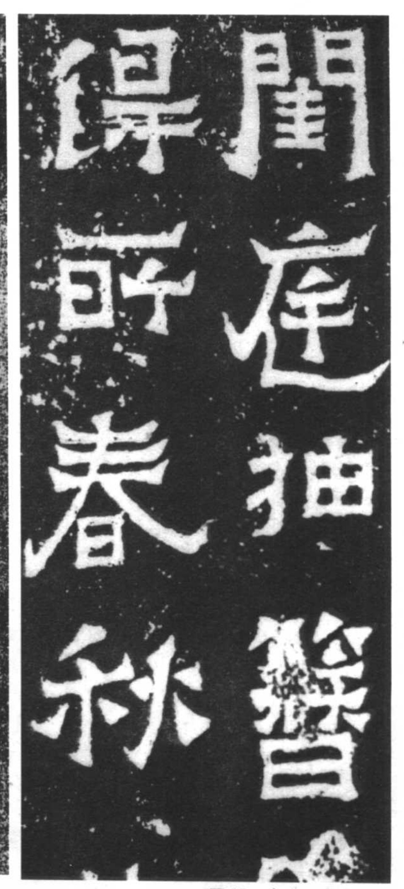


图65　东晋　爨宝子碑

1998年在南京北郊象山出土的东晋墓志有太和三年（368）的《王仙之墓志》、太和六年（371）的《王建之夫人刘氏墓志》、《王建之夫人刘氏墓志砖》、咸安二年（372）的《王建之墓志》（图64）等。《王建之夫人刘氏墓志》和《王建之墓志》在转折、收笔处都保留有明显的隶书特征，风格介于《王兴之夫妇墓志》与《爨宝子碑》之间。而《王仙之墓志》、《王建之夫人刘氏墓志砖》则不如上两种整饬，结体更为荒率，刻画的痕迹更为明显。

东晋时期的著名刻石《爨宝子碑》（图65），全称《晋振威将军建宁太守爨宝子碑》。东晋义熙元年（405）立石于云南曲靖。与南朝刘宋的《爨龙

颜碑》被后人并称为“二爨”。《爨宝子碑》楷隶相参，裘锡圭在《文字学概论》中曾指出此碑“想模仿八分而又学不像，字体显得很不自然”，分析得很有见地。书者显然不善写隶书却强为隶书旧体，结果非隶非楷，点画中的收笔如隶书中的波挑，其碑中方折锋利的点画棱角，明显是刻手在书丹基础上有所发挥。此碑整齐中有错落，奇巧而显异态。这样的碑刻手法并非仅见于滇南，在中原、东南、西北的碑刻中也有，如东晋《杨阳神道阙》(399)、北凉《沮渠安周造像》(445) 等，这说明刻工程式具有一定的时代特征。

## 复习思考题

1. 三国、西晋时期有哪些著名的刻石？为什么说它对后世书家曾经产生过重要影响？请举例说明。
2. 钟繇的书法成就及其在书法史上的地位如何？
3. 试述王羲之书风形成的时代背景及其书风来源。
4. 王羲之书法的艺术成就主要表现在哪些方面？他的书风对后世书法产生了哪些重大影响？
5. 王献之书风与王羲之有何不同？请结合其代表作阐述“古质今妍”的内涵。
6. 东晋时期的著名墓志、刻石有哪些？它们的书体有何特征？
7. 为什么说魏晋书法在书法史上有着十分突出的地位？

# 第四章
# 南北朝书法

南北朝时期的南朝从公元420年刘裕建宋开始，到公元589年杨坚灭陈结束，共169年。南方刘宋灭晋，经历宋、齐、梁、陈，史称南朝；北方则由北魏道武帝拓跋珪统一北土，北魏（386～534）之后，北土再度分裂为东魏和西魏，后历北齐、北周，史称北朝。南朝和北朝合称为南北朝。晋室东迁后，南北对峙的局面已经形成。

南北朝时期，北方经济、文化落后，南方经济发达，代表着当时的先进文化，胡人入主中原，少数民族诸侯酋豪多躬染于中国文学，诸国政事亦多仿效。至北魏，鲜卑拓跋氏汉化更盛。魏孝文帝公元471年即位，仰慕华夏礼教，深厌其旧俗，一切师法中原古制。493年由平城迁都洛阳，禁其国人穿胡服、讲胡语、又改其姓氏，与汉人通婚，北朝统治者提倡汉化并崇古训于此可见。汉与晋皆以孝治天下，北魏袭之，继承厚葬风俗，因而刻石述德风起云涌。在此背景下，另一方面，自西晋覆灭，社会动荡，玄学之风南流，中原不行。佛教趁此空隙，在少数民族建立的王朝中传播开来。佛教宣扬的西方极乐净土为下层饱经战乱颠沛之苦的百姓所信仰，同时也给非中原地区的少数民族统治者以慰藉。至北魏，佛教在北方已十分发达，杨衒之《洛阳伽蓝记》记述了北朝庙宇盛极一时的情况。北方笃信佛教，僧徒多建寺院，造石窟，以此标明佛教形迹，故造像记、摩崖刻石、墓志、抄经大量出现。迁都后的二十年中，北碑体楷书达到了高峰。因而，与南方承袭二王笔法，以手札为主要形式的新体书法不同，北朝流行的是铭石书法。清人阮元在《北碑南帖论》中提出："短笺长卷，意态挥洒，则

帖擅其长；界格方严，法书深刻，则碑据其胜。”其对北碑推崇之后，包世臣、康有为对北碑进行了大力鼓吹，使得清代碑学理论进一步完善和发展。

北魏在迁都洛阳后，书风为之一变，一改平城时代的朴质书风（这种书风多见于隶楷过渡时的混杂形书体），而代之以一拓直下、斜画紧结的北魏新体楷书。这种楷书出现时间，可以龙门二十品中《牛橛造像》(495)为起点，此后在邙山墓志中蔚然成风，标志着北魏体楷书的高度成熟。尽管它的成熟较东晋二王楷书，已晚了一百年。由此也可以推测，孝文帝汉化过程，很可能在书写上也吸收来自南方已成熟楷书的新质。那种认为北朝楷书始终是楷隶阶段，所谓“隶书至楷书过渡期”是十分错误的。北朝后期至东魏以后，因反对孝文帝汉化而出现了政治上的胡化复辟，书体也出现以隶书为复古的现象，因而出现了隶不隶、楷不楷的用笔方法，但这时已与北魏前期的隶楷交叉明显不同。北魏孝文帝迁都洛阳前的隶楷交叉现象出现在北方隶书至楷书过渡期，而北魏后期至隋以前出现的隶楷体混杂现象，是北魏楷书成熟后出现的复古回潮。

北朝大量的刻石主要以实用为目的，所表现出的主要是实用书法之美。而南方文人书家自觉追求个性解放，表现为雅玩的纯艺术化倾向。南北朝前期，南北士族来往不多，而南方梁朝书家王褒公元554年入关事件则具有重大意义。王褒入长安后，其二王一脉的书法大受欢迎，连以书碑榜著名的赵文渊也因受到冷遇而改习王褒书。但题榜之事，王褒仍推重赵文渊。入北南人将南方书风带到了北方，促进了北方书法的发展，使其时北周书风明显受到南方影响。北朝书法在北朝结束后虽然对隋唐碑刻有所影响，但对后代文人书家作品的影响主要还是来自南方的二王一系。清代中叶之后，碑派书法崛起，人们将北朝碑版统称北碑，又因北魏刻石尤著，故称魏碑，习惯上又将“魏碑”概念扩大，把许多并不是北魏的碑刻，混称为魏碑了。在清人的解读中，北碑成了与南方书翰相对的另一审美典型，与南方文人书家以流美为特征的书法相比，北碑中更多地表现出豪放、刚健的雄浑之气以及古拙、朴质的意味。

南朝时期，书法的艺术批评和鉴赏已蔚然成风，这是书法走向自觉的一个重要标志，大批文人的介入更加促成了书法技法的成熟与审美标准的确立。同时期文学上钟嵘的《诗品》、刘勰的《文心雕龙》、绘画上谢赫的《古画品录》等文艺评论著作的出现，与书法品评相互影响。流传至今的有

南朝宋羊欣的《能书人名》、虞和的《论书表》、王愔的《文字志》、南齐王僧虔的《书赋》、南梁萧衍的《观钟繇笔法十二意》、陶弘景的《与梁武帝论书启》、袁昂的《古今书评》、庾肩吾的《书品》等。这些书论文字反映出当时书法美学观和书法审美范畴的建立，确认了中国古代最初的书法批评标准，其中涉及到书体、书家、书法品评、书法创作、书法史观、书法史等理论问题，不仅对当时的书法实践有积极的指导作用，对后世书论也产生了重大的影响，奠定了古代书学体系的雏形。

## 一、南朝的文人书家

南朝书法由于对“二王”书法传统的继承、弘扬而成为书史上一个重要的发展阶段。自宋至梁初，书坛为王献之新风所笼罩，趋于古质的王羲之书风受到冷落，当时人因右军之体微古而不重视。从梁中期开始，由于梁武帝力推王羲之，小王风气方开始消减，钟繇、大王之风又相继崛起。

南朝书家极多，各代帝王均好书法，擅书者亦不乏其人，其主流反映了东晋以来士族文人流派书法艺术的发展。著名的书家有：

羊欣(370~442)，字敬元，泰山南城（今山东费县西南）人。历官中散大夫、义兴太守等。他是王献之外甥，尝从舅学书，善隶、行、草，刘宋以羊欣最有时名。宋帝曾命虞和收集佳书，得羊欣书六卷。唐张怀瓘《书断》卷中列其隶、草、行书入妙品，赞云“械若严霜之林，婉似流风之雪，惊禽走兽，络绎飞驰。可谓王之荩臣，朝之元老。”时人有“买王得羊，不失所望”之语。传世书迹有草书《笔精帖》收入《淳化阁帖》。其所著《能书人名》为古代书法品评的重要文献。南朝宋著名书家还有王微、孔琳之、薄绍之、谢灵运、谢庄、虞和等。

南齐享有盛名的王僧虔(426~485)，字简穆，琅琊临沂人。为王羲之从兄王洽的四世孙，仕宋、齐二朝。喜文史，善音律，工书。齐高帝尝与其赌书，毕，问曰：“谁为第一”？僧虔曰：“臣书臣中第一，陛下书帝中第一。”时称善对。《南史》曾载“僧虔尝自书尚书表，辞制既雅，笔迹又丽，时人以比王子敬”。其书丰厚淳朴，点画精到，沉稳中见流动，神高气全。传世书迹有《太子舍人王琰帖》(图66)、《御史帖》、《陈情帖》等。所著《书



图66　南朝齐　王僧虔　太子舍人王琰帖

赋》是早期的古代书论文献，此外还有《论书》、《答太祖书》等。其子王慈、王志书风与僧虔一脉相承，皆取法小王，其父王昙首、孙王筠亦有书名。南齐著名书家还有齐高帝萧道成及子萧赜等。

陶弘景(456～536)，字通明，丹阳秣陵（今南京东南）人，仕齐，梁时隐居句容句曲山（今茅山）修道，自号华阳隐居。梁武帝即位后，每有吉凶征讨大事，无不前以咨询。时人谓为"山中丞相"。工草、隶，行书亦妙。张怀瓘《书断》谓其书师钟、王，采其气骨，时称与萧子云、阮研等各得右军一体，其真书劲利，欧(阳询)、虞(世南)往往不如。"列其隶、行书为能品。《宣和书谱》卷八谓其"骨力不至而逸气有余"。镇江焦山摩崖《瘗鹤铭》传为其所书，并有书论《与梁武帝论书启》传世。

梁武帝萧衍(464～549)，南朝梁的创建者，博学能文，重儒立学，工书，尤好虫篆、草书。张怀瓘《书断》列其草书入能品，评曰"好草书，状貌亦古，乏于筋力，既无奇姿异态，有减于齐高矣。"传世有《异趣帖》等，著有《观钟繇笔法十二意》、《答陶弘景论书启》。其子萧纲、萧绎均善书。仕齐、梁的萧子云(486～548)，字景乔，工草、隶，尤精楷法。善效钟、王而微变字体。梁武帝重其书。《书断》列其隶、飞白书为妙品，小篆、行书、章草、草书为能品，论云："子云诸体兼备，而创造小篆飞白，意趣飘然，点画之际，有若骞举，妍妙至极，难与比肩，但少乏古风。"有草书《千字文》等。梁朝书家极多，著名的还有沈约、袁昂、阮研等。

南朝陈至隋间的书家，以高僧智永最为著名。相传他居永欣寺阁上临书三十年，写真草《千字文》八百余本。他作为王羲之书法的传人，在隋统一中国后的书法进程中发挥有重要的作用。因为陈朝的书家大多入隋，所以我们将智永放到下章去谈。陈朝书家著名的还有陈伯智、蔡凝、陈叔怀等。

# 二、南朝的碑刻

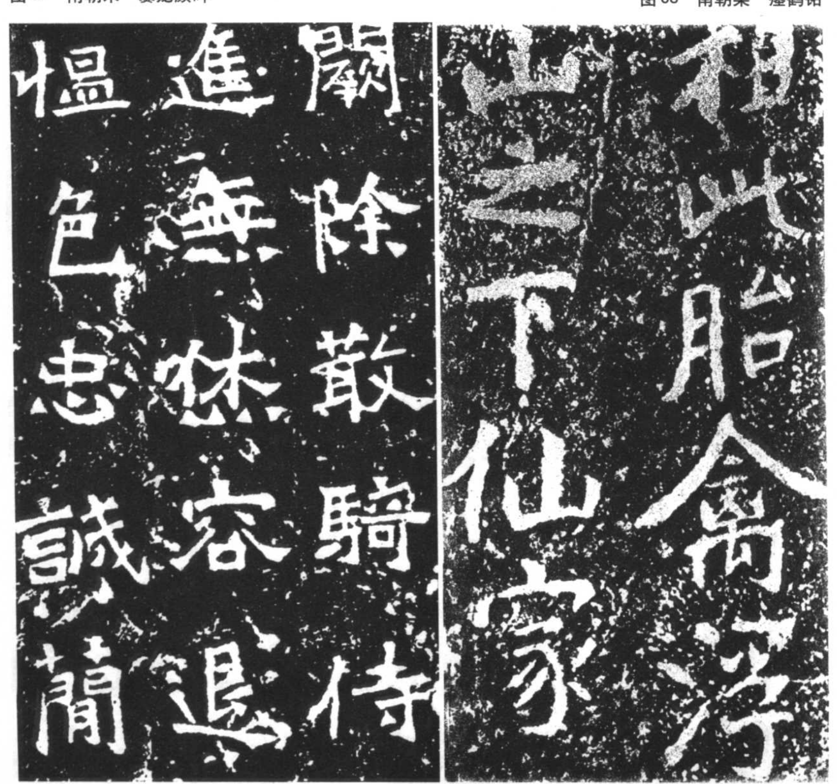
南朝的碑刻流传不多。晋曾一度禁立碑，虽禁而不止，但碑刻仍较少。南朝承袭前朝风气，数量亦少。较著名的有《爨龙颜碑》和《瘗鹤铭》。

《爨龙颜碑》(图67)，爨道庆文。刘宋大明二年(458)立于云南陆凉县贞元堡。1826年阮元访得并为之跋。此碑为正书，共48行。其文字险劲简古，雄浑庄严，清人桂馥跋此碑云："正法兼用隶法，饶有朴拙之趣。"阮福跋此碑云："碑文体制古茂，得汉碑遗法，非唐、宋人所及。此乃滇中最古之石，极可宝贵。"

今存江苏镇江焦山的正书碑刻《瘗鹤铭》(图68)，宋人黄长睿考为梁天

图67　南朝宋　爨龙颜碑

图68　南朝梁　瘗鹤铭



监十三年(514)刻。原石在焦山西麓崖石上，因就崖书石，故其行之疏密，字之多寡大小不一。王虚舟云："其书法虽已剥蚀，然萧疏淡远，固是神仙之迹。退谷所谓字体宽绰，具古隶，锋棱虽刓，精光莹者。大字如小字，唯《鹤铭》之如意指挥，斯足当之。"宋代黄庭坚以为右军书，欧阳修以为顾况书，黄长睿以为陶弘景书，皆未能定。《瘗鹤铭》自唐代起即受到历代书家重视，宋代诗人苏舜钦的诗句"山阴不见《换鹅经》，京口新传《瘗鹤铭》"表明其影响之大。清代龚自珍认为"南书无过《瘗鹤铭》"，称其为"江南第一石"。此碑能融篆隶两体意趣，南北风格兼有，书风雄伟飞逸，用笔坚劲沉着，古意盎然而有行书意味，确为大字中所值得珍视的。

萧梁时代碑禁已开，皇帝带头，刻碑歌功颂德，记史述典，于是风气大振。著名的有《萧憺碑》，亦称《始兴忠武王碑》，东海徐勉造，吴兴贝义渊书。萧憺卒于梁普通3年(522)，石当在其后列，今在南京尧化门外。正书，碑阳三十六行，行八十六字。碑阴无刻字。此碑书法峻美精极，略带行书笔意，精严遒劲，为南派铭石书法的代表。

## 三、北朝的文人书家

历史上的北朝，是指东晋之后，与南朝对峙的各北方政权，即从北魏统一北方至隋统一中国前的这段时期。书法史上，从书风衔接上考虑，还常常把西晋南迁后，与东晋对峙的北方十六国时期的书法也归入北朝书法体系之中。

这一时期与南方比较，由于战乱频繁，经济衰落，"礼乐文章，扫地将尽"。故而书法发展滞碍，依旧沿西晋质朴的老路，而未能如南方东晋的书法发展出一种全新的局面。曹魏、西晋皆曾禁碑，南朝继承禁碑之习，而北方则不同，十六国至北魏一统中原，并无禁碑令，北魏孝文帝迁都洛阳后，出现了大量碑刻、造像记、墓志及摩崖刻石等，构成了北朝庞大的刻石书法体系，与南方以文人流派书法的自觉艺术追求，形成鲜明的对比。

其实，北方并非没有文人书家，然当南方士人追求新妍，出现以二王为代表的新体时，北朝的士人却主要沿袭魏、晋时期的钟、卫旧体。西晋末年范阳卢谌法钟繇，清河崔悦法卫瓘，并参索靖之法，卢谌一脉经卢偃、

卢邈、卢玄、卢度传至卢渊；崔悦一脉经崔潜、崔宏传至崔浩，故北魏初“工书者，崔、卢二门”。（《北史·卢玄传》附《卢伯源（渊）传》）这两派代表了北方世族文人书法发展的主流。汉魏以来，士族世家都很重视家传，崔家所传为索靖、卫瓘草、隶、行狎之书，体势精巧。卢家传的是钟繇、索靖之法。崔卢两家的楷书也应该是钟、卫旧法，因为代代家传的书风是守旧的，其楷书亦存有较浓的隶意。北魏重臣崔浩于太平真君十一年（450）以修史暴露“国恶”的罪名被杀，牵连清河崔氏与浩同宗者皆死，因崔、卢两族世代联姻，于是又殃及卢氏一门，自然也导致崔、卢两门的书法影响遭受重创，未能如南方王氏一脉将书法在北方向前推进。其他北朝较重要书家还有寇谦之、江式、赵文渊等。

从大量史料分析，当时北朝名世的书家多与题榜、抄经、写碑、蒙童相关，偏重实用的倾向，显然使北方书家在情性的发挥上远逊南方书家，而擅长行书、草书的书家，更未能确立领袖的地位。到北魏以后，北方文人书家已知与南方书家相去甚远，故竟以南方王羲之作为崇拜者。北周铁山摩崖《石颂》中，将钟、张、韦、王并称。北周著名书家赵文渊，通过来到北方的王褒学习右军书，即是明证。据《颜氏家训》记载：王褒入关，以书工，崎岖碑碣之间，辛苦笔砚之役，尝悔恨曰：“假使吾不知书，可不至今日耶。”南方书家一到北方，便陷入书写碑碣之中而无法自拔，悔恨不如不知书，正说明了南北文人书家对于书法认识的差别，以及北方偏执实用书法一端的史实。

## 四、北朝的刻石书法

### 1 北朝刻石书法发展的三个阶段

北朝书法的主要成就表现在北朝刻石上，其发展大致经历了三个阶段。

第一阶段是从十六国到北魏孝文帝迁都之前，北朝的刻石沿用魏晋旧习，此时隶楷二体交叉，属于不自觉的发展时期。这类作品，或形构上为楷书，章法、体势、用笔为隶；或形构近隶而笔法为楷。这既是石刻追求正体和装饰趣味所致，也是北方楷书落后的表现。前秦《广武将军碑》、后燕《崔遹墓志》、高句丽《好太王碑》、北凉《沮渠安周造佛寺碑》、北碑《太武帝

东巡碑》为此类代表。这一阶段尾声出现了《中岳嵩高灵庙碑》，已见魏体楷书风格之端倪。

第二阶段为孝文帝迁都洛阳之后到北魏后期。此时以洛阳龙门石窟造像题记和北魏皇族墓地邙山墓志为主体，形成风格鲜明的魏体楷书。因受到南方楷书的影响，开始用一拓直下法写横画，改平画宽结为斜画紧结，同时还保留少量隶书时代的用笔，如掠笔（撇）仍旧多为上轻下重。此期作品表现出新的风范，以雄奇角出、雄肆刚健为审美特征，迎来了北魏楷书的鼎盛时期。

第三阶段是东魏、西魏至北齐、北周时期。东魏石刻渐染南朝风气，文效齐梁，书参王谢。北齐沿袭此风，更加近于南朝，在石刻中出现了更纯粹的楷书作品如东魏的《吕望碑》、北齐的《赵郡王修寺颂》等。这些作品的出现，成为隋代南北书风融合的先声。另一方面，东魏、北齐对于北魏后期全盘汉化政策的反动，都曾出现过胡化逆流，并因此而产生复古思潮，这种复古倾向表现在石刻中，不仅出现了完全为隶书的作品，甚至出现了夹入古文的作品，就连楷书作品此时也出现隶楷混合的复古回潮。同时佛法甚炽，集资刻经蔚为风气。其中重要原因，乃为佛门担心北周武帝灭佛而起，如《泰山经石峪金刚经》、《四山摩崖刻经》等皆为这一时期众多刻经的代表之作。摩崖刻经既受复古风气的影响，又受抄经体的影响，显得不隶不楷，然刚柔相济，雍容博大。

在三个不同阶段中，我们可以看到各个时期书风的变异，还可见北朝石刻书法中始终包含着当时刻工铭石书程式化和工艺化的装饰倾向，其中楷书的装饰化，对隋唐时代的楷书刻石产生重要影响。

北朝刻石种类较多，包括碑刻、造像题记、墓志、摩崖刻石等。

## 2 北朝碑刻

北朝碑刻较造像题记、墓志、摩崖刻石要少，其初反映出西晋书风向北魏的转化。著名的碑刻有:

前秦建元三年(367)的《邓太尉碑》，隶书中夹杂着楷法，工整而显庙堂气。前秦建元四年(368)的《广武将军碑》结构恣肆而多显夸张，用笔多篆隶之意而又参杂楷法，有奇趣。东晋义熙十年(414)刻石的《好太王碑》乃

好太王子长寿王显彰其父的功绩而立，平正方直，用笔为隶法而去波挑，风格统一，气魄宏大。北魏太延三年(437)立石的《太武帝东巡碑》写刻统一，结字宽博，有欹侧之势，多方折，虽有隶书遗意，但已见北魏楷书的特征，是魏碑中纪年较早者。北凉沮渠安周承平三年(445)立石的《沮渠安周造佛寺碑》用扁方界格，在章法上已打破汉隶布局，横画起笔以魏晋“折刀头”法，末出波挑，有装饰味。

北魏太安二年(456)刻石的《中岳嵩高灵庙碑》(图69)，为北魏早期刻石的代表。此碑结构多变，或重心高举，笔画舒展，或字形压扁，横势相映成趣，因结字未定形而显示生拙之趣，加上刀之方崭、笔之圆润，有新鲜感。作为隶楷过渡期作品虽多用旧体隶书笔法，但其字势却透露出新妍，可见魏楷风格的端倪。

《张猛龙碑》(图70)，全称《鲁郡太守张府君清颂碑》，北魏明孝帝正光三年(522)刻石。为北魏后期碑刻代表作品。碑额刻字刚健爽利，斩钉截

图69　北魏　中岳嵩高灵庙碑



图70　北魏　张猛龙碑





图71　东魏　吕望碑

铁，为北魏孝文帝时期洛阳刻石书风的延续。碑文方圆兼施，结体内紧外疏，欹侧险峻，是北魏成熟楷书的典型。

东魏武定八年(550)刻石的《吕望碑》(图71)，全称《修太公吕望祠碑》，字形端庄，凝重静穆，无霸悍之气，开隋唐碑刻之先河。从书风、用笔等方向来看，气势有北魏遗风，而笔法上受到南方新体楷书的影响，纯厚醇和，可视为北朝时南北楷书兼容的代表，并显示了当时北朝楷书的新走向。

除此之外，北朝刻石还有《马鸣寺碑》(523)、《赵郡王修寺颂》(557)、《朱昙思等一百人造塔记》(565)、赵文渊所书《西岳华山神庙碑》(567)等。它们各显风貌，代表了这一时期碑刻的基本样式。

## 3 造像题记

北朝造像题记作为魏体楷书的典型，是由写与刻两方面综合作用的产物。从写手角度看，不论是名家还是普通人，其主要来源是北方当时通行的楷书和佛门抄经体；从刻手角度看，当时的刻手似乎并没有必须忠实于书丹的思想包袱，而可以较为自由地刊刻，因此写、刻常常表现混融一体，加上北方当时刻工特有的用刀技巧，富于装饰性的刀法强化了书手方峻刚健的用笔特征。

1．龙门造像记

洛阳龙门石窟，自北魏孝文帝迁都后开凿，经北魏至唐的一百五十余年间，营造佛像十万余尊，题记刻石三千六百余块，其中北魏时代的造像




图 72　北魏　牛橛造像

图 73　北魏　始平公造像记

占整个石窟三分之一多，并保留了众多的北魏造像题记，在龙门诸刻石中，以《牛橛造像》（图 72）为最早，刻于太和十九年（495），即孝文帝从平城迁都洛阳后的第二年。它的书风及刻工刀法与《嵩高灵庙碑》相比，既体现了一种新妍之风——起笔一拓直下，结字属斜画紧结，又体现出北魏楷书走向成熟，并代表了北魏楷书的新发展方向。此外，就这一时期的风格而言，最有代表性的是：太和二十二年(498)所刻的《始平公造像记》（图 73）和《元详造像》，景明时期的《杨大眼造像记》和《郑长猷造像》，其中既有显示新风的作品，又有如《郑长猷造像》不善写新风魏体的作品，然而它们却因一致的刻工程式与用刀风格统一起来，表现出刚健雄肆的特征。

2. 药王山造像题记

北朝时陕西耀县药王山为佛教、道教的主要活动场所，因医药家孙思



图 74　北魏　姚伯多兄弟造像记

邈曾在此隐居而得名。今保存药王山及富平、铜川一线诸多石刻中，以北魏时代的造像题记最为精彩。著名的有：北魏太和二十年(496)刻石的《姚伯多兄弟造像记》(图 74)、神龟二年(519)刻石的《蒙文庄造像记》、《仇臣生造像记》、神龟三年(520)刻石的《廿人造像记》等。其中《姚伯多兄弟造像记》为道教造像记刻石，刻手粗劣，属于朴拙、天趣一路，楷隶混杂，大小错落而结字奇异，在北魏造像题记中占有一席之地。

与龙门刻石相比，可以看出：龙门刻石主要出于鲜卑贵族的拜佛场所，倾向于贵族化一端，而药王山造像则为下层平民化一端。北魏起始出现的造像记，虽各地还有许多，但大致不出龙门与药王山两地造像的所代表的两端。北朝时期的造像题记并非专一为宫庭服务，况且善男信女关心的往往是作佛事，而不关心书手和刻工的水平高低，因而未如皇族墓志陷入宫廷程式化，体现出较为自由的倾向。

## 4　北朝墓志

北朝前期的墓志相当程度地保留着西晋的遗风。前秦建元十二年(376)的《梁舒墓表》、后燕十年(395)的《崔遹墓表》是这个时期的代表。其书体未脱隶意，质朴古拙，北魏承平年间(452～465)所刻《刘贤墓志》、延兴二年(472)所刻《申洪之墓志》，大抵仍为北朝前期铭石书的风范，横画取平势，刊刻时伴以两端翘起的折刀头法。

孝文帝迁都洛阳后，推行汉化政策，曾下命令鲜卑贵族改拓跋姓为“元”氏，死后葬于洛阳北邙山。清代以来，在邙山一带集中出土了北魏皇族墓志二三百方，风格明显异于北魏前期墓志，与洛阳龙门造像题记中精

致者相呼应，表明北朝楷书进入新的阶段。较之造像题记，这些墓志尤显妍丽与成熟，显然受南方书风的浸染。

现在看到的邙山北魏墓志中，太和二十年(496)的《元桢墓志》时间最早，其结字内收外放，刚健之中显秀润之美，在刻工用刀程式和结字造型上都显示出独特的审美定式。与北朝早期刻石相比，体势完全摆脱隶书结构的影响，易平为欹，改蚕头为一拓直下的楷书笔法。太和年间的《元简墓志》(499)、《元弼墓志》(499)、景明年间的《任城王妃李氏墓志》(501)、《元羽墓志》（501）(图75)，正始年间的《元龙墓志》(504)、《元思墓志》(507)等都与《元桢墓志》书风一脉相承并渐趋精巧。在《元新成妃李氏墓志》(517)、《元晖墓志》(520)等刻石中，我们可以看到，其不同程度地减弱了隶书掠笔

图75　北魏　元羽墓志



图76　北魏　张玄墓志

的重按特征，结构、点画十分精致，风格上更趋遒媚，可见其受到南方二王楷书书风影响，反映了北魏墓志南朝化的倾向。

然而北魏墓志书法的审美特征毕竟不是东晋楷书可以替代的。它吸收了南方成熟的楷书法则，又同时在自身母体——北方楷书的基础上加以发展，加上当时刻工用刀习惯，从而形成了刚健中不乏秀润，精美中透出质朴的风格特征。因而，北魏皇族墓志中的精彩之作，应当是此类有着刚柔相济特征的作品，最典型的代表除洛阳邙山墓志外，在洛阳以外发现的著名墓志还有北魏熙平二年(517)刻石的《刁遵墓志》，康有为评为“虚和圆静之宗”，杨守敬赞誉它“行间茂密”。同年刻石的《崔敬邕墓志》，清人何焯称其“入目初似丑拙，然不衫不履，唐人终莫能及。”此志笔法圆浑，未被程式所缚，有新鲜脱透之美。北魏普泰元年(531)刻石的《张玄墓志》(图76)，清因避康熙帝玄字讳，改称《张黑女墓志》。用笔精巧，结字显扁形。何绍基于道光年间获得此碑并跋云:“化篆、分入楷，遂尔无神不妙，无妙不臻，然遒厚精古，未有可比《黑女》者。”

北魏之后，墓志书法发生变化，北魏风格影响渐小。东、西魏时受时风影响，有向隶书回归复古的潮流，墓志书法趋于方整，在楷书中糅入隶书的体势和用笔成为时尚。如东魏兴和三年(541)的《李挺夫人刘幼妃墓志》、西魏大统十二年(546)的《邓子询墓志》等。与此同时，受南风浸染的作品，如东魏《高湛墓志》(539)，用笔已见温和之气，点画时有连绵。到了北齐、北周时期，打破了北魏墓志的程式，开始孕育着新的艺术风格，如北周建德元年（572）的《匹娄欢墓志》，在运用隶书体势、笔意的同时，不失楷书的活泼多姿，寓柔于刚，实开唐代褚遂良书风之先河。

## 5 摩崖刻石

北朝摩崖刻石十分丰富，清代乾嘉之后，备受文人书家的推崇。代表刻石有:

1.《石门铭》

《石门铭》(图77)，北魏后期永平二年(509)刻于陕西褒斜道石门崖石上，今存陕西省汉中博物馆。王远书。此石就摩崖石势书写凿刻，字形大

小、笔画长短、行间字距极为自然，结字欹侧紧结，用笔开张，纵逸飞动，少石工装饰用刀之迹，更多地表现书写者的意趣。清碑学兴盛后，康有为在《广艺舟双楫》中大力推重，称其“飞逸奇浑，分行疏宕”。

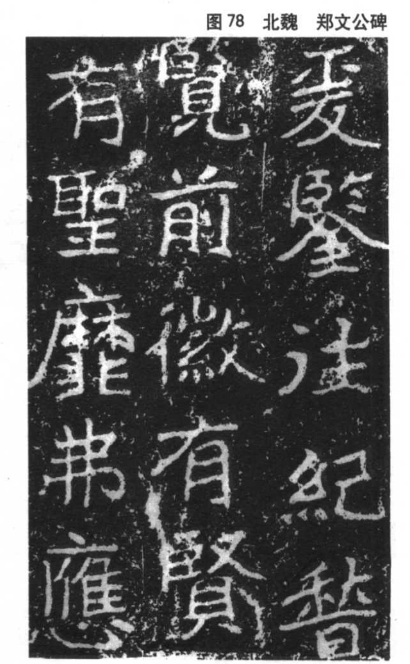


图77　北魏　石门铭

2. 《郑文公碑》

《郑文公碑》(图78) 包括山东平度县天柱山的《郑文公上碑》和山东掖县(今莱州)的《郑文公下碑》，均刻于北魏永平四年(511)，被看作分布于掖县云峰山与平度天柱山摩崖刻石群中众多作品中的代表。其它如云峰山《论经书诗》、《观海童诗》，天柱山《东堪石室铭》等风格多与其同调。一般认为是郑道昭所书，但疑点甚多，至今未成定论。这些刻石方圆有度，气势飞动，雄奇宽博，为北魏摩崖刻石中的精品。沈尹默曾跋《郑文公下碑》，评价甚高：“通观全碑，但觉气象渊穆雍容，骨势开张洞达。若逐字观察之，则宽和而谨栗，平实而峻肆，朴峻而疏宕，沉雄而清丽，极正书之能事。”

图78　北魏　郑文公碑



3. 北齐和北周的摩崖刻经

北朝的大规模刻经是从北齐废帝乾明元年（560）开始，后主高纬时期发展至高峰，直到北朝结束，刻经仍盛而不衰。北朝摩崖刻经主要分布在河北涉县中皇山、邯郸西南北响堂山、河南安阳县的小南海和山东泰峄山区的洪顶山、徂徕山、水牛山、峄山、尖山、

铁山、葛山、冈山。

佛教在北方的发展中曾有数次反复，其中有两次灭佛影响甚大。一为北魏太武帝太平真君七年（446）下诏灭佛，七八年间，佛门遭到几乎毁灭的打击。又一为百年之后的北周武帝立志以儒术治国，于建德三年下令禁佛、道二门，三年后灭北齐，齐境内佛教亦遭禁。摩崖刻经在北齐大兴刊凿之时，正是北周武帝灭佛之时，北周的刊凿则为周武帝灭佛之后周静帝重新兴佛的时代。其目的在于以无法毁灭的手段使佛教免于劫难，正如铁山摩崖《石颂》铭文中所云“缣竹易销，金石难灭，托以高山，永留不绝。”这些摩崖刻经中，以山东邹县东北的四山（尖山、铁山、葛山、冈山）摩崖佛经刻石群和《泰山经石峪金刚经》摩崖刻石规模最为宏大。

从书体上来说，北朝摩崖刻经主要包括三类：一类为隶书，如邯郸北响堂寺刻经《维摩诘经第十三品》，显示了这一时期铭石书风复归隶书的潮流。第二类为楷书，如河北涉县娲皇宫《鼓楼东摩崖刻经》等，不仅可看到钟繇楷书风格在北朝的延续，亦可看到同期写经体的风格影响。其用笔丰满、结字宽厚，与魏体楷书异趣，刻手忠实于书手，为这一时期楷书的上乘之作。第三类最为多见，介于楷隶之间，如北响堂寺《唐邕刻经铭》（图79）、《无量义经》等，它们采用了隶书刻石的传统章法，刻意追求隶书的装饰美，但又不善写隶书，因而以楷书的用笔为基础，夹入隶书中的波挑加以华饰。所以，它绝不是楷书不发达时期的隶楷特征的自然交叉，而是楷书时代具有复古意识的石刻作品。《唐邕刻经铭》的这种特征在北齐北周摩崖刻经中具有普遍的代

图79　北齐　唐邕刻经铭



表性。《四山摩崖刻经》（图80）和泰山经石峪刻经大抵是这种风格，其中铁山《石颂》、泰山《金刚经》（图81）等以篆书用笔、隶书体势和楷书结构来表现，有较高的艺术品味。但这两种与《唐邕刻经铭》不同，它们为依山崖刻成的擘窠大字，石面粗糙，刻工自由，加上天然风化产生出后世在拓本上获得的磅礴气象和苍茫的金石气。



图80　北齐　四山摩崖刻经

图81　北齐　泰山经石峪金刚经



北齐和北周摩崖刻经的书丹者，多不可考。较为公认的书手仅僧安道壹一人。铁山摩崖、尖山摩崖等刻经题记中有其题署，在铁山摩崖《石颂》中盛赞大沙门安法师工书，称其“清跨羲、诞，妙越英、繇，如龙蟠雾，似凤腾霄”。由此也可见，除张芝（伯英）、钟繇、韦诞之外，南方东晋的王羲之也已成为北朝书家企图超越的传统典范。僧安道壹在史籍中未见记载，很可能是当时佛门高僧中的一位出色书家。出于书风的一致性，《四山摩崖刻经》和《泰山经石峪金刚经》也可能都出自其手笔。

总体来说，北朝刻石表现出粗犷质朴、天姿纵横的风貌，用笔上显方峻、峭厉之感，不修边幅而自有情趣，是中国书法中又一审美典型，与南方的蕴藉含蓄、潇洒流丽的文人书风形成鲜明的对照。但是，我们也应该看到，北朝刻石的质朴、天然、守旧，乃是由其时社会环境、地理条件、时代文化等诸多因素形成的，并非书家个体主观审美意识上的自觉追求。因而，与钟繇变革楷体，王羲之变革钟法而形成新的书风有本质的不同。北朝刻石书法并非都为精品，亦有不少粗劣之作，审美价值极低，不能把此时的刻石都作为我们今天学习书法的取法对象。此外，北朝刻石兴盛，但在当时并无“碑学”之说，更无“碑学”思想指导下的审美意识。对于北碑的认识是从清代开始的，清代“碑学”兴起后，书家才对金石趣味有自觉的追求，即用当时的审美观对北朝碑版进行了全新的审视。而今天我们所见的北朝刻石的雄浑、残破、斑驳，是自然条件形成的结果，是非自觉的产物。因而，不能把北朝刻石的艺术价值与清代“碑学”自觉开掘书法美混为一谈。可以这样说，北朝碑刻既存在于客观的历史情境中，同时又存在于不同时代对它的理解之中，这是历史的双重性所决定的。

## 复习思考题

1. 南北朝时期书法格局的形成与其社会历史背景有何关系？
2. 南朝文人书法流派的发展脉络如何？
3. “王褒入关”在南方书风传播到北方过程中有何作用？
4. 结合北朝的社会背景，阐述北朝文人书家继承旧体与南方文人书家追求新风的差异。
5. 北朝刻石书法发展分为哪三个阶段？北魏前期和后期都出现了隶楷相参的作品，请区别这两个时期此种现象的不同及其原因。
6. 列举北朝著名的碑刻、墓志和摩崖刻石，并分析其特征。
7. 为什么说南朝以文人书法为主流，北朝以刻石书法为主流？请分析这两者在审美取向上的不同，并从史学立场客观认识北朝刻石。

# 第五章

# 隋唐五代书法

公元581年，北周隋王杨坚夺周静帝之位而建立隋朝，589年灭陈，结束了东晋以来南北对峙的分裂局面，实现了全国的统一。三十八年后，即被唐朝所替。唐代自617年高祖李渊称帝至907年后梁太祖朱温登极，历时二百九十年。从此，便为五代十国，时跨五十三年，通常又简称五代。隋、唐、五代的书法具有以下特征：

一、隋朝的统一，为南北书风的融合奠定了基础。这一时期南北书风的融合，主要表现出由北向南为指归的特征。从总体上看，隋朝书家，南方者较多的保留了王门风标；北方者则渐以南方风韵入书，充分体现了以文人书法为主流的发展趋向。其中体现最为明显的是楷书。南北朝时，北方书法以奇崛刚健、质朴粗犷为主要特征，至隋，则由质趋文。初唐，继续沿着这种趋势向前发展，欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷等是这一时期的重要楷书家。盛中唐时，颜真卿的楷书成为南北书风交融的集大成者，他和晚唐的柳公权使楷书发展到了一个新的高峰。

二、隋唐帝王对书法的重视和喜爱，促进了书法事业的蓬勃发展。尤其是唐太宗李世民不仅是一位身体力行的书法创作者，而且还大力提倡书法，制定了各种适合书法发展的政策，如以书取仕、书法教育、鉴藏、设置与书法有关的专门机构和职位等。他曾亲笔为《晋书》撰写《王羲之传赞》，曰："详察古今，研精篆素，尽善尽美，其惟王逸少乎！"为唐代树立了一个最高的书法审美典型，具有极其深远的意义。之后，诸如高宗、睿宗、武后、玄宗等，也都效仿先皇，重视书法，使原有的政策得到了很好

的延续和发展，致使唐代书法取得了辉煌的成果。

三、唐代初期的书法风貌，是在崇尚王羲之为代表的晋人书风基础上形成的。这种追求晋人的风气，促使唐人在法度的承继和完善上形成了新的目标。因此，唐人书法比之晋人书韵不足，却通过各种努力将书法技法向前推进。诸如唐太宗时代对于《兰亭序》的复制与临摹，由怀仁所集王字《圣教序》的复杂工程等，都体现了对传承技法的高度重视。于是，后世得出初唐犹有晋宋馀风，学晋宜从唐人入手，所谓晋人取韵，唐人取法之谓也。

四、盛中唐时，由于政治、经济诸多方面的因素，使书法审美观念发生了很大的变化。这从张怀瓘的书论中可以获知，书法的崇尚已由大王转向小王，并提倡“风神骨气者居上，妍美功用者居下”和“深识书者，唯观神采，不见字形”的写意风尚。这一切都孕育了书法家博大的襟怀和豪放的激情，使之以一种洒脱奔逸、恢宏宽博的气势取代了晋人萧散飘逸、隽永清秀的典雅风格。张旭、颜真卿、怀素把这种风气推向了极致，成为浪漫写意书风的杰出代表。

五、唐代佛教对书法的影响颇为突出，以书法为佛事的现象十分普遍。这不仅表现在著名书家所抄写的佛经上，如柳公权《金刚经》，钟绍京《灵飞经》等，并且还表现在因佛寺立碑、高僧志铭而弘扬佛法的书法作品上，如欧阳询《化度寺碑》、褚遂良《三藏圣教序记》、薛稷《信行禅师碑》、李邕《麓山寺碑》、徐浩《不空和尚碑》、颜真卿《多宝塔感应碑》、柳公权《大达法师玄秘塔碑》等。至于佛门弟子及经生所书佛经，更是不计其数。其中许多高僧亦为杰出的书家，包括初唐以集王羲之书作《圣教序》而出名的怀仁、中唐草书大家怀素、晚唐草书家高闲、晉光、亚栖等。唐玄宗时期的高僧鉴真，曾历经千险东渡日本，除带去佛经之外，还首次带去了王羲之父子的书法作品，并因此影响了日本书法的发展。此外在唐代由日本派往中国的遣唐使、留学生、学问僧也在书法交流方面起了一定的作用，平安朝入唐八家中最澄、空海尤为著名，为唐代书法传往日本作出了重要贡献。

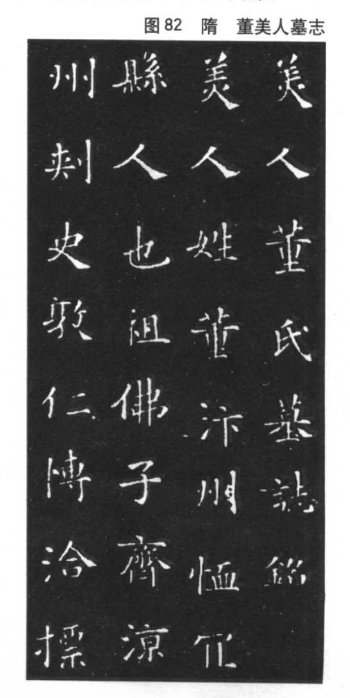
六、唐代的书法理论在古代书论史上堪称高峰期，在六朝书论的基础上有了新的拓展和深入，其中技法论与创作论尤为显著。唐代的技法论已相当精细完备，其突出表现于楷书技法上，这与唐代楷书所取得的辉煌成果是相呼应的。作为六朝书论的总结，孙过庭所著《书谱》有着特殊意义，

文中涉及创作思维、创作过程、创作环境、内容与形式、形质与神采、继承与创新等众多内容，反映了书论的高度成熟，并成为书论史上的经典之作。张怀瓘的《书断》、《书估》、《书议》等亦堪称古代书论史上体系最详备的书学文献，是当时最完整的源流史论、书家批评论、书法审美论的专著。《书谱》和《书断》、《书估》等，反映了初唐与盛中唐不同阶段书法审美的追求和变化，因而成为后世研究唐代书史的重要资料。此外，李嗣真的《书后评》、窦臮、窦蒙兄弟的《述书赋》、吕总《续书评》等，对唐代的书法品评论也作出了贡献。晚唐，张彦远的《法书要录》，汇辑了自汉以来许多书论名篇，为后世保存了许多可贵的书法史论遗产。

## 一、隋朝时期的书法

北周的隋王杨坚于公元581年取周静帝位，定都长安，国号为隋。589年灭陈王朝，遂统一中国。隋初（581～604），文帝不仅在政治制度上进行了改革，而且在文化政策上也有了新举措。采取以试入官，实行科举制度，试科中亦有书学一科，这从制度上保证了书法的发展。隋炀帝即位后，政治上虽有昏庸之处，然喜好集聚图书经籍，看重江南文化，增设书学官员，于诗词创作上也颇有特色，故对艺文不无贡献。加之南北统一的局面，从客观上也促进了南北书风的交融，且北方受南方文化浸润渐深，北方质朴、整饬之书风渐弱，南方秀润、雅丽之书风渐兴，虽然没有完全形成隋时独特的艺术风格，但也有着过渡期的时代特征，为初唐书法的发展铺垫了肥沃的土壤。

图82　隋　董美人墓志




隋时书法以石刻最为丰富，有碑、墓志、造像记、造塔记等，并以楷书为主。诸如，《董美人墓志》（图82）点画清劲，呈现出端妍古雅

图83 隋 龙藏寺碑

图84 隋 智永 真草千字文

的风范;《苏孝慈墓志》则楷法精绝, 方峻整饬; 而《龙藏寺碑》(图83) 用笔清健, 结体疏朗, 有文人雅士的冲和婉丽之气质;《姬氏墓志》和《元智墓志》, 遒劲整秀;《曹植庙碑》、《章仇氏造像记》则楷隶相参, 圆浑朴茂, 气息高古, 显然受到北齐遗风之影响。隋时的石刻充分地展示了这一时期的书法风貌, 且开启了初唐楷书的新格局。

隋代善书者有智永、智果、丁道护、房彦谦、史陵、薛道衡、赵文渊等, 均为身跨两朝的书家, 其中最著名者, 当属智永。

智永 (约510~610), 俗姓王, 名法极, 会稽 (今浙江绍兴) 人, 王羲之七世孙。随着时代的变迁, 政局的动荡, 王氏家族渐入衰势。梁武帝萧衍时代, 农民起义络绎不绝, 但由于皇帝的佞佛, 此时的佛教极为盛行。青年时代的智永为避战乱之苦, 偕其侄孝宾于会稽嘉祥寺削发为僧, 陈时寄籍吴兴永欣寺, 入隋徙居长安西明寺, 人称"永禅师"。

智永善楷、行、草书, 与其兄智楷称名于陈、隋间。其书出自家法, 乃王羲之书风之嫡传。唐张怀瓘《书断》评其"微尚有道(张芝) 之风, 半得右军之肉, 兼能诸体, 于草最优, 气调下于欧 (阳询)、虞 (世南), 精熟过于羊 (欣)、薄 (绍之)。" 宋苏轼云: "永禅师书骨气深稳, 体兼众妙, 精能之至, 反造疏淡。如观陶彭泽诗, 初若散缓不收, 反复不已, 乃识其奇趣。" (《东坡题跋》) 传智永闭居永欣寺阁上, 书《千字文》八百本, 赠送浙东诸佛寺。由于智永积学年久, 退笔头装满了容积一石的五个大竹箱, 后瘗之, 号

称为“退笔冢”。又因求其书法的人甚多，踏破门限，故用铁叶裹之，人谓“铁门限”。其传世作品有《真草千字文》(图84)，用笔圆润爽劲，清俊妍美；结体平正和雅，风神朗发，犹如豪门英俊少年之气质。宋米芾的《海岳名言》称：“智永临《集千文》，秀润圆劲，八面具备。”清梁巘亦云：“书法自右军后当推智永第一，观其《真草千字文》圆劲秀拔，神韵浑然，已得右军十之八九，所去者正几希焉。”(《承晋斋积闻录》)

正因为智永书法甚得王羲之笔意，故是学书者上溯王氏书法的最佳途径。后世受智永直接影响的除虞世南之外，大多为释门中人，享有盛誉者为其弟子智果。智果（生卒年不详），会稽（今浙江绍兴）人。居永欣寺，从智永学书，与智永并称为“禅林笔圣”。其隶、行、草于《书断》中皆入能品。善书铭石，以瘦健而知名，甚得隋炀帝杨广所爱，尝谓永师云：“和尚（智永）得右军肉，智果得右军骨。”(《书断》) 有《心成颂》传世。

丁道护（生卒年不详），谯县（今安徽亳县）人。官至襄州祭酒从事，善正书。宋蔡襄赞其“书兼后魏遗法……隋唐之交，善书者众，皆出一法，道护所得最多。”(欧阳修《六一题跋》) 米芾则称其与欧、虞侪类，同是破旧立新者。其作品有《启法寺碑》、《兴国寺碑》。然现可见的拓本惟楷书《启法寺碑》，明杨慎评曰：“此碑最精，欧、虞之所自出。”(《墨池琐录》) 其用笔清迴，结体谨严，有后魏遗法，实乃隋唐之交新书风的代表之一，有开初唐书风之功。

## 二、初唐时期的书法

唐初，承袭前朝旧制，至贞观年间，新制则渐显大唐气象。政治清明，社会稳定，经济逐渐繁荣，文化得以盛兴，书法也因此进入了一个崭新的发展阶段。尤其是唐太宗李世民深谙“虽以武功定天下，终当以文德绥海内，文武之道，各随其时”(《旧唐书·音乐志》序) 的道理，遂制定了适合书法发展的各项政策。如朝中设有专门的教育机构国子监，书学则是其教学内容之一，且设书学博士执鞭；实行以书取仕的重要举措，科举中书法独占一科；铨选官员也无例外，均以“身、言、书、判”来确定，“楷书

遒美”者优先擢用；朝中尚置若干与书法有关的部门和职位，并明确“工书”为其必要条件。唐时善书而委以重任者，不乏其人。加之唐太宗又甚喜王羲之书法，并亲自为《晋书》撰写《王羲之传论》，这样便确立了王羲之书法在初唐时期独尊天下的地位，并决定了初唐书法的发展方向。于是南方典雅、蕴藉、萧散、俊逸之书风占据了主导地位，形成了初唐书法的新规模。正由于唐太宗制定了以书取仕等一系列政策和个人对王羲之书法的喜爱，致使全国上下竞习王书，书家名手应运而生，书法事业与大唐基业一样，蒸蒸日上。

## 1 唐太宗及其书法

唐太宗（597～649），即李世民，唐高祖李渊之次子，陇西成纪（今甘肃）人。武德元年（618）封秦王。九年（626）发动玄武门之变，旋即帝位，改元贞观。唐太宗辅佐高祖有开国之功。在位期间，勤于理政，重视艺文，建文学馆，东宫立崇文馆，门下省置弘文馆，广纳海内贤人俊士，供奉治学，委任本官，轮番执事。万机之暇，则与众贤士论古今，谈诗文，听谏言，染书翰，无事不涉。而相互论书最多，且互相影响者要数欧阳询、虞世南、褚遂良三人。贞观十年（636），虞世南逝世后，太宗在侍中魏徵面前，痛惜虞公死后无人可与他论及书法。魏徵便推荐褚遂良，言其下笔遒劲，甚得王逸少体。太宗遂于即日则召令褚遂良为侍书。又贞观十八年（744）的一天，召集三品以上官员欢聚一堂，宴间，趁兴挥毫作飞白书，赐赠众臣。身为散骑常侍的刘洎，竟然登御床而竞取之。太宗不因其有乱君臣之礼而憎怒，却戏言道：“昔闻婕妤辞辇，今见常侍登床。”（张彦远《法书要录》）可见太宗任人为贤之圣德和仁慈博大之襟怀。太宗又重金募购天下大王之翰墨，令褚遂良甄别其真伪后装帙成卷。至此，王书存世无几。相传太宗对王羲之的“天下第一行书”《兰亭序》笃爱至深，“玩之不觉为倦”，（《晋书·王羲之传论》）曾敕内廷名拓手拓之，以赐近臣赏玩，故唐摹本甚多。太宗在临终时，还嘱其子将《兰亭序》陪葬昭陵，致使后人永以为憾。

唐太宗工行、草。其书法先受之于史陵，继参学虞世南，再追溯二王，终成“一时之绝”。张怀瓘对其极为尊崇，云：“翰墨之妙，资以神助，开草、隶之规模，变张、王之今古，尽善尽美，无得而称。”（《书断》）宋张

末赞其:“用笔精工,法度粹美,杂之二王帖中不能辨也。而其雄迈秀杰之气则冠诸书者。”(《宛丘集》)太宗亦自称学有所成:“今吾临古人之书,殊不学其形势,惟在求其骨力。及得其骨力,而形势自生耳。吾之所为,皆先作意,是以果能成也。”(《论书》)其传世作品有《晋祠铭》、《温泉铭》(图85)、《屏风帖》。《晋祠铭》,行书,用笔劲健沉雄,圆浑朴茂;结体阔绰,有冲和华润之气格。清杨宾《大瓢偶笔》云:“今观此碑,绝以笔力为主,不知分间布白为何事,而雄厚浑成,自无一笔失度。”是碑第一次打破了历史上仅以篆、隶、楷书正体写碑文的惯例,开创了以行草入碑之典范。《温泉铭》,行草,除与《晋祠铭》有同工之妙外,用笔遒劲,痛快神爽,迭宕豪放间流露出献之遗韵。今所流传的影印本,为敦煌藏经洞出土的唐拓本,故神采焕然如见真迹。《屏风帖》,草书,用笔纵横自如,潇洒俊逸。唐太宗作为皇帝,开行、草书写铭文刻于碑的先例,故此后书家竞相效仿者甚众。

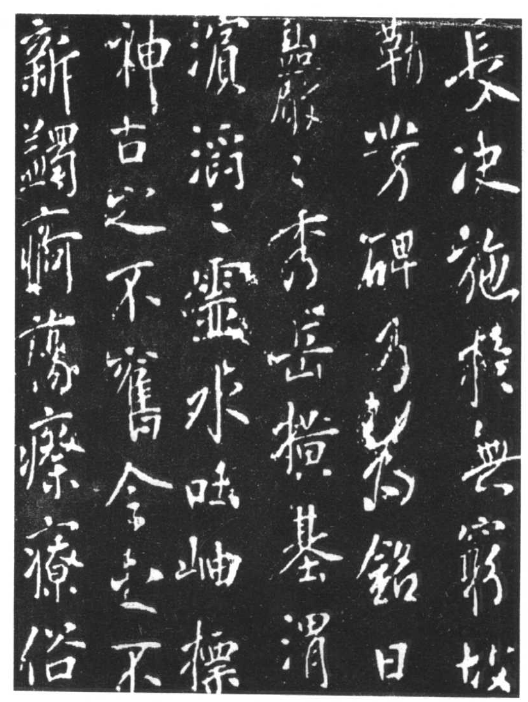


图85　唐　唐太宗　温泉铭

太宗存书论四则,有《笔法诀》、《论书》、《指意》、《王羲之传赞》。这些书论阐述了他的艺术思想和审美观念。他在《论书》、《指意》中,主张“以神为精魄”,“以心为筋骨”,即追求“骨力”、“劲健”,又提倡“温润”、“冲和”,这种既重北风却不为其所囿,承南韵又能不受其束缚的继承和发展的观点,在他的书法作品中得到了充分的展现。

## 2 初唐四家：欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷

欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷是初唐崇尚王羲之书风的重要代表人物，后世将他们并称为“初唐四家”。

欧阳询（557～641），字信本，潭州临湘（今湖南长沙）人。祖父欧阳頠于陈时历官广州刺史、开府仪同三司、征南将军，封爵山阳郡公。父亲欧阳纥继承祖业，亦曾任广州刺史等职。后因反叛起兵，兵败伏诛，家属为之牵连。其时欧阳询隐匿在外，故逃过劫难。之后，年少的欧阳询则由他父亲的朋友江总（519～594）抚育，并“教以书计”。隋时，任太常博士。隋灭，为窦建德的东夏王朝所用，任太常卿。唐高祖时，擢给事中。奉诏参修《陈书》，领修《艺文类聚》一百卷。唐太宗时，拜太子中允、太子率更令，兼弘文馆学士，封渤海县开国男，加银青光禄大夫。

欧阳询博通经史，精善书法，曾与虞世南同任国子监书学博士，教授朝廷中八品以下的青年官员和吏役子弟研习书法，这不仅提高了政府官员及其吏役子弟的书法素质，同时也为初唐书法的发展奠定了坚实的人才基础。当时朝中王公大臣的碑志，也多出其手。唐太宗视《兰亭序》为至宝，当时内府拓手和能书的近臣皆有摹本，相传《兰亭序》定武本就出自欧阳询之手。此外，其书还深受高丽国的青睐，尝遣使重金求之，可见其书名盛隆。

欧阳询以楷书最为著名，后世将其楷书称为“欧体”。其书法初染梁、陈时风，继习二王，又师北齐之刘珉，再悟得索靖之妙，融南北之精华，终成自家面目。《书断》称其“八体尽能，笔力劲险，篆体尤精……飞白冠绝，峻于古人，有龙蛇战斗之象，云雾轻浓之势，风旋电激，掀举若神。真行之书虽于大令亦别成一体，森森焉若武库矛戟，风神严于智永，润色寡于虞世南。其草书迭宕流通，示之二王，可为动色；然惊奇跳骏，不避危险，伤于清雅之致。自羊、薄以后，略无勍敌，唯永公特以训兵精炼，议欲旗鼓相当，欧以猛锐长驱，永乃闭壁固守。”元赵孟頫云：“唐贞观间能书者，欧阳率更为最善。”（郁逢庆《书画题跋记》）欧阳询有《化度寺碑》、《九成宫醴泉铭》（图86）、《虞恭公碑》、《皇甫诞碑》等楷书作品传世。其用笔凝炼而含蓄，刚劲而清俊；结体内紧而外松，左敛而右放，方整而端庄，于平正中见险绝，古朴中觇润雅，是兼取南北书法精华的杰出典范，对初唐之后的楷书发展有重要的影响。

此外，欧阳询的行书亦颇为精湛，有《张翰帖》、《卜商帖》、《梦奠帖》墨迹传世。用笔沉雄而爽健，疾涩而瘦硬，结体和章法均呈纵势，且以单字俯仰取势，似陡峭而不失安然，体现出古朴的风貌。隶书有《房彦谦碑》传世。是碑虽为隶书但却略见楷意，掠笔、捺笔虽有波挑，但方折已出，笔画长短错落；结体也由横势发展为纵势，不仅呈现出荒率自然的意趣，而且从中还可窥北碑之轨迹。

欧阳询的书法，除国子监生徒受其直接影响外，且家有传人。其子欧阳通（？～691），字通师，官至宰相，封爵渤海县子。因少孤，由母亲教其父书，与其父有“大、小欧阳”之称。其作品有《道因法师碑》、《泉男生志》传世。宋朱长文《续书断》评其书：“虽得询之劲锐，而意态不及。”明杨士奇《东里续集》云：“矩矱森严，意度飘逸，但少含蓄之趣。”故书名终不过其父。

虞世南（558～638），字伯施，越州余姚（今浙江余姚）人。父亲虞荔，官至太子中庶子。隋时，历秘书郎兼文学侍臣、起居注舍人。唐太宗时，历著作郎兼弘文馆学士、秘书少监、秘书监，封永兴县子，又进封永兴县公，故世称“虞永兴”。贞观十二年（638），以银青光禄大夫和弘文馆学士致仕。卒后，陪葬昭陵，赠礼部尚书，谥文懿。

虞世南自幼受教于顾野王，文从徐




图86　唐　欧阳询　九成宫醴泉铭

陵，书习智永，为当时著名的十八学士之一。有文集三十卷。隋炀帝时，主编《北堂书钞》，唐太宗任上，参编《群书治要》。他以性温德优，广才博学，能文擅诗，通经史，工书法而得各朝君主知遇，尤其是唐太宗对虞世南更是倍加爱幸和尊重，曾给予所谓“博闻、德行、书翰、词藻、忠直”（刘餗《隋唐嘉话》）五绝之美誉。虞世南在任时，常常进谏，太宗都一一采纳，太宗的诗也有虞世南的影响。所以世南卒后，太宗甚为悲恸，多有感慨，曰：“虞世南于我，犹一体也”，（朱长文《续书断》）并作诗命褚遂良在虞公灵堂前宣读以示祭奠。数年后，太宗仍不忘旧情，特在虞家设立五百僧斋，并选天尊像一区“以资冥助”，还令画家阎立本画其肖像置于凌烟阁中供人瞻仰，可见虞世南对唐太宗的影响和君臣之间的情意。

虞世南书法早年受教于智永，得二王真髓。虽曾学过隋人史陵，有北方书风的影响，然终因虞世南出身于南方名门望族，与二王血脉相通，故成为传承南方书风的杰出代表。其书深受唐太宗的喜爱，曾于贞观年间奉敕与欧阳询同任国子监书学博士，于是，书名显赫，并与欧阳询齐名天下。《书断》以为：“欧之与虞，可谓智均力敌，亦犹韩卢之追东郭狻也。论其成体，则虞所不逮。欧若猛将深入，时或不利；虞若行人妙选，罕有失辞。虞则内含刚柔，欧则外露筋骨，君子藏器，以虞为优。”史料记载唐太宗的书法亦师于虞世南，《宣和书谱》有言“太宗乃以书师世南”。宋代书家米芾于《书史》中也称“太宗力学右军不能至，复学虞行书。”故虞公卒后，太宗叹道：“虞世南死后，无人可以论书。”（《旧唐书·褚遂良传》）事实上唐太宗崇尚王羲之的审美思想和观念，亦有虞氏之影响。因此，虞世南除了自身对初唐书法所作的贡献之外，其书法审美思想对唐太宗的影响也是其重要的贡献之一。

其楷书最具有代表性的作品是《孔子庙堂碑》(图87)，此碑用笔遒美圆劲，沉着稳健；结体宽绰疏朗，端庄闲雅，具有“萧散洒落”，风神俱足之书格。行草书以《汝南公主墓志铭》残稿墨迹最为著名，是《宣和书谱》所载行书九迹之一。其“发笔处如抽刀断水，正与颜太师锥画沙，屋漏痕同趣”；（董其昌《画禅室随笔》）结体疏密相间，开合有致；章法一气贯通，颇见《兰亭序》之风标。

虞世南书论有《笔髓论》、《书旨述》、《劝学篇》三则。其在《劝学篇》中所言“夫道者，学以致之，饱食终日，无所用心，则去之逾远矣。不得

其门而入，虽勤苦而难成矣”，充分地道出了学书中勤奋与方法之间的辩证关系。而在《笔髓论》中，则将实践上升到理论，指出了学书的干系所在。

虞氏书法对后世影响颇大，其甥陆柬之则是继响家业者。陆柬之（生卒年不详），吴郡吴县（今江苏吴县）人。官至太子司仪郎，崇文侍书学士。其书少学舅氏，晚习二王，“总章以后，乃备筋骨，殊矜质朴，耻夫绮靡……尤尚运笔，或至兴会，则穷理极趣矣”。（张怀瓘《书断》）有出蓝之誉，并与虞、欧、褚齐名，后来评家才以薛稷取而代之，成为初唐虞、欧、褚、薛四大家。颜真卿亦将虞、陆并称，可见陆氏书名当时甚显。有《陆机文赋》墨迹传世。

图 87　唐　虞世南　孔子庙堂碑

褚遂良（596 ~ 658），字登善，杭州钱塘（今浙江杭州）人。父亲褚亮历官陈、隋、唐三朝，官至通直散骑常侍，兼弘文馆学士，封阳翟县男，授三品县侯。卒后，陪葬昭陵。赠太常卿，谥曰康。褚遂良于唐太宗时，累官秘书郎、谏议大夫、太子宾客、黄门侍郎、检校大理卿、中书令。二十三年（649）与长孙无忌同受顾命辅立高宗。唐高宗登基后，封河南县公，又进为郡公，故世称“褚河南”。永徽三年（652）任吏部尚书，同中书门下三品，兼太子宾客，加光禄大夫。四年（653）晋升为右仆射。六年（655）反对高宗废王皇后立武昭仪，因武后所衔，左迁潭州都督，后转桂州都督，又贬为爱州刺史，忧愤而卒。

褚遂良为重臣名儒之后，深受其父影响，不仅才学丰厚，而且性直忠义，光明磊落。太宗时，其于秘书郎任上，负责经史子集四部经籍图书的

分判贮藏，兼管弘文馆馆务，安排并陪同馆内学士轮流进殿与唐太宗论及政治艺文之事。参编《群书治要》一书，凡六十卷，这部书成为唐太宗以古为镜的宝物。太宗崩后，竭力匡扶高宗，形成"臣处众事，咸无废阙，数日之间，内外宁谧"的政治局面。因此，在《新唐书》中得到"遂良悉心奉国，以天下安危自任，故永徽之政有贞观风。帝亦宾礼老臣，拱己以听"的高度评价。但由于在唐高宗废王皇后立武昭仪一事上，褚遂良以死相谏，最终遭到武后的贬斥，不过在历史上却赢得了后人的由衷钦佩。

褚遂良书名初不显。虞世南去世后，唐太宗感叹身边无人可以论书，于是魏徵便举荐曰"褚遂良下笔遒劲，甚得王逸少体"（《旧唐书·褚遂良传》），即日则被太宗召为侍书。又唐太宗特别喜好王羲之书法，便召令重金募购王书，天下人竞相敬献，然当时莫能辨其真伪，而褚遂良却能一一道出由来，无一舛误，甚得太宗欢心。之后，书名大振。其书法先受之于史陵、欧阳询，继服膺虞世南，后又祖述王羲之，于北风之质朴、南风之蕴藉间变化自在，独标一格。张怀瓘《书断》将其楷书列入妙品，有言："真书甚得其媚趣，若瑶台青琐，窅映春林，美人婵娟，似不任乎罗绮，增华绰约，欧、虞谢之。"米芾称其书"如熟驭阵马，举动随人，而别有一种骄色"（《宝晋英光集·补遗》）。其早期代表作品有《伊阙佛龛碑》、《孟法师碑》。前者用笔瘦劲挺拔，结体宽博平正，大多呈方扁形，颇有隶书遗意，因是摩崖刻石，故显得更加奇伟古朴，落落大方，实乃既承北风之馀烈，而又有己意的上品。后者与前者在时间上只相隔一年，但是在风格上除了仍有前碑之仿佛外，却另添了几分清远萧散、遒劲端雅之气质，是由早期书风向晚期成熟书风发展过程中起枢纽作用的重要作品。而《房玄龄碑》有"最其用意书，飞动沉着，看似离纸一寸，实乃入木七分，而此碑构法尤精熟"和"最明丽而骨法却遒峻"（清郭尚先《芳坚馆题跋》）之美誉。是碑与早期作品相比，用笔已于细挺中透出遒媚之意趣，结体由隶韵的扁方变为长方，点画也从质朴走向精美，字势则弃平正而趋于俊逸，展现出委婉多姿、外柔内刚的独特书风。它亦可视为褚氏融南北书风进入了一个新阶段的突出典型。《雁塔圣教序》（图88），是褚遂良最晚的作品，亦是其楷书之最。正如清代王澍所言："笔力瘦劲，如百岁枯藤，而空明飞动，渣滓尽而清虚来。想其格韵超绝，直欲离纸一寸……如晴云挂空，仙人啸树，故自飘然不可攀仰矣。""看似疏瘦，实则腴润；看似古淡，实则风华。盘郁顿挫，运笔

都在空际，突然一落，偶然及纸，而字外之力，笔间之意，不可穷其端倪矣。”（《跋唐褚遂良雁塔圣教序》）在他的这幅作品中已难界定何为北风，何为南韵，这种融合南北书风而不露痕迹，却又能有清远萧散，超然俊拔，达到瘦硬通神的境界，实可谓炉火纯青、登峰造极。至此，褚氏不仅把初唐楷书推向了一个新的高峰，而且在唐楷的演进上也具有重要的过渡作用。他的楷书对后来的书家诸如薛氏兄弟、徐浩、颜真卿等，都产生了重要的影响，实不愧有“唐之广大教化主”（刘熙载《书概》）之称。

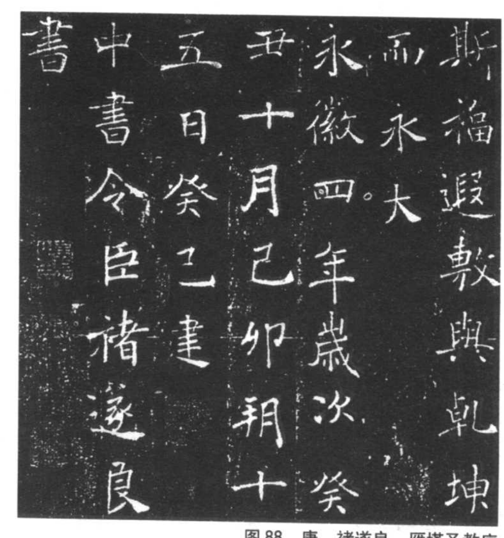


图88　唐　褚遂良　雁塔圣教序

褚遂良的行书亦颇具特色，传世作品有《枯树赋》，为北周庾信所撰，是褚氏34岁时所书，为其早期作品。其用笔秀劲飞动，筋骨犹存，甚得二王韵味。此外，传褚遂良尚有《临兰亭序》传世，米芾对此大加推赏：“虽临王帖，全是褚法。其状若岩岩奇峰之峻，英英秾秀之华。翩翩自得，如飞举之仙；爽爽孤骞，类逸群之鹤。蕙若振和风之丽，雾露擢秋幹之鲜，肃肃庆云之映霄，矫矫龙章之动彩，九奏万舞，鹓鹭充庭，锵玉鸣璫，窈窕合度，宜其拜章帝所赏群贤也……若夫临仿，莫称于魏、薛，赏则不闻于欧、虞，信百代之秀规，一时之清鉴也。”可以断言，褚氏《兰亭》至今仍尊为国宝，实乃当之无愧矣！

薛稷（649～713），字嗣通，蒲州汾阳（今山西万荣）人。隋时名书家薛道衡之曾孙。早年入国子监太学，后登进士科。武则天时，任彭山县令、中书舍人。中宗时，官谏议大夫，兼修文馆直学士。睿宗时，历中书侍郎、参知政事、左散骑常侍、工部尚书、礼部尚书，官至太子少保，史称“薛少保”。封晋国公。唐玄宗开元元年（713），受窦怀贞一案之牵连，赐死于万年狱中，年65岁。

薛稷出身太学，博才多艺，能诗文，善丹青，工书法。曾于圣历年间为武则天帝《昇仙太子碑》检校勒碑使，参编《三教珠英》一书。中宗时，常从帝游，并与之唱和，其诗以工致的形式、精善的声律，与李峤、崔融、宋之问齐名。睿帝李旦对其更是赏识备至，在藩时，则将自己的第五个女儿下嫁于薛稷的儿子，结为亲家。登基后，委以重任，宠极一时。丹青则以画鹤最为著名，堪称当时一绝。

其书法早年习于太学，受虞、褚书风之沾溉。稍长，由舅父魏叔瑜亲传。又因外祖父魏徵家多藏虞世南、褚遂良等人之书翰，则锐意进取，久摹不辍。后供奉内廷，饱览钟、张、二王等魏晋名迹，兼融古法，“尤尚绮丽媚好，肤肉得师之半，可谓河南公（褚遂良）之高足，甚为时所珍尚”。（张怀瓘《书断》）时与表兄魏华以书齐名天下，有“前有虞、褚，后有薛、魏”（张说《唐故豫洲刺使魏君（叔瑜）碑》）之誉。历史上亦将欧、虞、褚、薛并称为初唐四家。他以楷书最善，存世作品有《信行禅师碑》（图89）、《昇仙太子碑阴》，是薛稷中岁时所书，为其成熟书风的代表。其用笔瘦硬，点画精巧；结体取纵势为主，疏朗开阔，有华俊绮丽之美。对晚唐柳公权、宋代赵佶颇有影响。行书亦多虞、褚风范。

薛稷的从祖兄弟薛曜亦为擅书者。薛曜（642～？），字昇华，蒲洲汾阴（今山西万荣）人。舅祖乃著名书法家褚遂良。历官礼部郎中、正谏大夫、奉宸大夫。曾参编《三教珠英》一书，侍从武则天登封石淙山，应制《奉和圣制夏日游石淙山诗》，并奉敕正书武则天及诸侍从大臣的唱和诗。其书从褚遂良出，有清虚高简之格调，然瘦硬险俊较薛稷更甚。

图89　唐　薛稷　信行禅师碑



## 3 孙过庭

孙过庭（约646～690），名虔礼，以字行，陈留（今河南开封）人。郡望富阳。历右卫胄曹，官至率府录事。天授元年（690）暴卒于洛阳，年约44岁。

孙过庭身为下层官吏，于中年遭人谗慝，遂为唐不遇之士。然深受老庄和儒家思想的影响，以道德修养为立身之本，独考生命之理，不计宠荣之事，只期老有所述，死而不朽。有《书谱》（图90）遗世，其论书之理，作书之道，草书之精善，不仅名高一代，而且流芳百世。

孙过庭《书谱》所论述的内容甚广，诸如书法品评、技法、学书方法、创作等。在辨析古人书法时，道出了他崇尚王羲之书法的审美倾向。他认为："元常专工于隶书，百(伯)英尤精于草体，彼之二美，而逸少兼之。拟草则馀真，比真则长草，虽专工小劣，而博涉多优，总其始终，匪无乖互。"在大王和小王之间，他毫不隐晦地阐明了自己的观点："逸少之比钟、张，则专博斯别；子敬不及逸少，无或疑焉。"对大王的书法成就，他尊崇备至，云："是以右军之书，末年多妙，当缘思虑通审，志气和平，不激不厉，而风规自远。"而对小王及以下的书法发展，则表示深深的忧虑："子敬以下，莫不鼓努为力，标置成体，岂独工用不侔，亦乃神情悬隔者也。"于学书方法上，他明确指出了学书三个阶段的关键所在："初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险

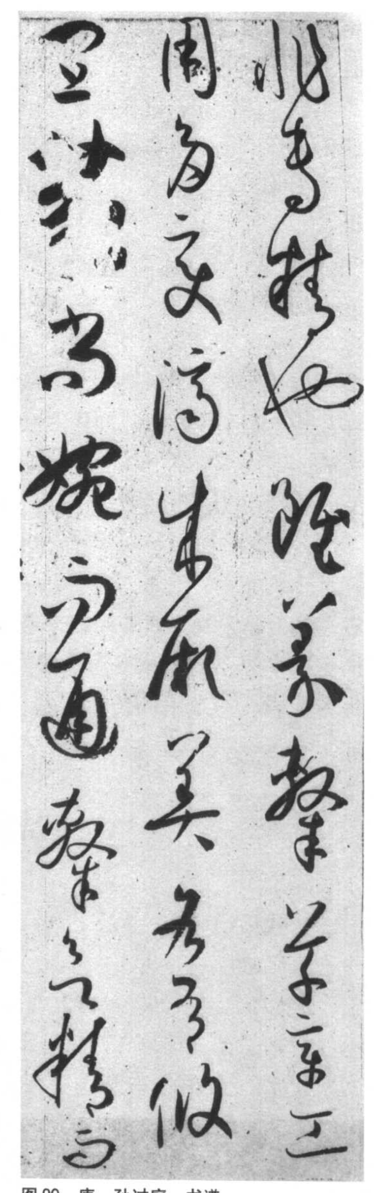


图90 唐 孙过庭 书谱

绝，复归平正。初谓未及，中则过之，后乃通会，通会之际，人书俱老。”在书体上着重叙述了真、草两体之间的相互关系：“草不兼真，殆于专谨；真不通草，殊非翰札。真以点画为形质，使转为情性；草以点画为情性，使转为形质。草无点画，不扬魁岸；真无使转，都乏神明。真势促而易从，草体赊而难就。草乖使转，不能成字，真亏点画，犹可记文。”而于创作上尤讲“五合”、“五乖”的利弊。所谓“五合”，即“神怡务闲、感惠徇知、时和气润、纸墨相发、偶然欲书”。他认为在创作时，必须“五合交臻”，才能“神融笔畅”，只有“畅无不适”，才能创作出佳作。所谓“五乖”，则是“心遽体留、意违势屈、风燥日炎、纸墨不称、情怠手阑”。在他眼里，若“五乖同萃”，则“思遏手蒙”，若“蒙无所从”，则无法创作出宜人的作品。《书谱》实可谓创作实践和理论阐发的精粹，对后世产生了极大的影响。

其草书得二王之法，“工于用笔，俊拔刚断，尚异好奇”。（《书断》）米芾《书史》称其草书：“甚有右军法，作字落脚，差近前而直，此乃过庭法。凡世称右军书，有此等字，皆孙笔也。凡唐草得二王法，无出其右。”《宣和书谱》亦云其“草书咄咄逼羲献，尤于用笔”。在初唐学习王右军书法的潮流中多见楷行书家，而草书家偏少，孙过庭的草书堪称承继右军草法的优秀代表，对草书的传承有着重要的作用。

## 三、盛中唐时期的书法

唐代历经高祖、太宗、高宗、武后、中宗、睿宗六代近百年的变迁，至唐玄宗已进中唐。唐玄宗李隆基为了宏扬祖业，重振太宗之雄风，励精图治，开元、天宝年间，大唐王朝进入了政通人和、百业俱兴的全盛时期。这不仅带来了艺文的繁荣，而且还造就了一代具有时代精神和创新意识的艺术家。诗文、书画、雕塑均有开宗立派，各显其能的新气象。诗有李白、杜甫，文出韩愈、柳宗元，画是吴道子，雕塑为杨惠之，书法更是群星璀璨，光彩夺目，且各体皆有新风入世。

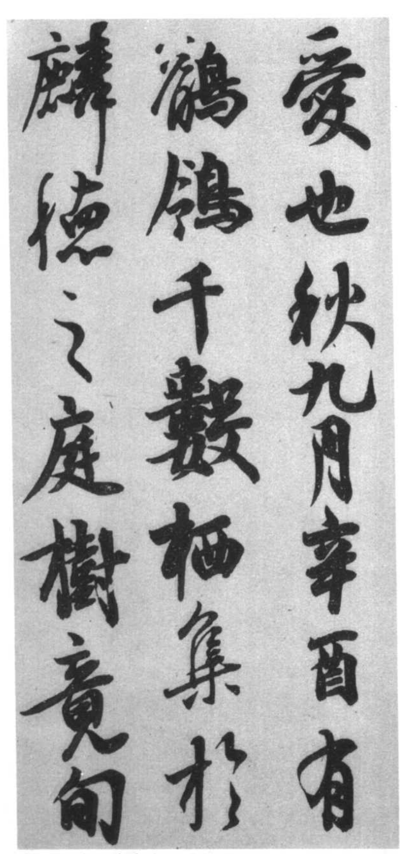
由于唐玄宗酷爱隶书，大加倡导，故一时风靡宇内，碑碣几占一半，隶书名家众多，其中最为著名者有史惟则、韩择木、蔡有邻等。此时，隶书

一改初唐古雅淳朴之风，而立丰润华丽、雄浑豪迈之盛唐气象，影响所及各种书体。楷书自徐浩、颜真卿出，树宽博雄伟之风标。行书则以李邕、颜真卿为代表，创立了一种气势雄浑、率真烂漫的书法典型。草书有贺知章、张旭、怀素三杰行世，尤其是张旭，成为“狂草”的开山师祖。篆书则首推李阳冰，有“仓颉后身”之美誉。他们的共同努力，使盛中唐成为唐代书法史上最为恢宏的时代。

## 1 唐玄宗与隶书名家

唐玄宗（685～762），即李隆基，睿宗第三子，陇西成纪（今甘肃）人。初封为楚王，后改为临淄王。景云初，与太平公主合诛韦后及韦、武同党，拥睿宗复位，以太子参预朝政。先天元年(712)即帝位，尊睿宗为太上皇。次年诛太平公主及其亲党，始掌全权，改元开元。天宝十五年(756)六月，因安史之乱，逃入蜀中。七月，太子李亨（肃宗）登阼，尊为太上皇。因自幼受其父之熏陶，于政治之暇，雅好艺文，集聚图书，完善馆阁制度，广招名贤雅士，置于翰林或集贤殿，并委以重任，侍奉左右，致使此时馆阁书家甚多。其善隶、行、章草。少承父风，后“迹且师于翰林”，（窦臮《述书赋》）创隶书“丰妍匀适，雄俊可喜”（王世贞《弇州山人稿》）之风格。其隶书作品有《纪太山铭》、《石台孝经》(图91) 等。窦臮《述书赋》称其：“风骨巨丽，碑版峥嵘。思如泉而吐风，笔为海而吞鲸。”明王世贞《弇州山人稿》以为：

图91 唐 唐玄宗 石台孝经


图 92　唐　唐玄宗　鹡鸰颂

"虽小变法，而婉缛雄逸，有飞动之势……铭书若鸾凤翔舞，于云烟之表，为之色飞。"其行书具有用笔丰厚华润，结体端雅祥和之特色，有《赐益州刺使张敬忠敕书》、《鹡鸰颂》(图92）传世。玄宗之书风以及所倡，对中唐时期各书体新风的勃兴产生了重要的影响。

史惟则（生卒年不详），字天问，广陵（今江苏扬州）人。官至都水使者，约活动于开元年间。自开元二十四年（736）入集贤院，历直学士、至学士，先后凡三十馀年。善篆籀、飞白书，尤精隶书。后世评家称唐隶书名家者，虽时有变易，然史公必见其间。吕总《续书评》将其与梁昇卿、卢藏用、张庭珪、韩择木列为唐代隶书五家。朱长文《续书断》云:"唐中叶，以八分名家者四人，惟则与韩择木、蔡有邻、李潮也。"其隶书有"雁足印沙，深渊跃鱼"（吕总《续书评》）之美。陈思《书小史》亦云:"颇近钟书，发笔方广，字形俊美。"孙承泽《庚子销夏记》称:"惟则分隶为开元时第一。"有《大智禅师碑》、《管元惠碑》传世。其篆书在当时也有影响，传世作品有《荐福寺临坛大戒德律师碑额》、《管元惠碑额》，前者为玉箸篆，后者则是悬针篆，诚如窦臮《述书赋》所云:"（其）籀篆，古今折衷，大小应变。如因高而瞩远，俯川陆而必见。"

韩择木（生卒年不详），广陵（今江苏扬州）人。国子监生，官至礼部尚书、太子少保、集贤院学士、副知院事。工书，尤善隶书。《述书赋》赞其"八分中兴，伯喈如在；光和之美，古今迭代。昭刻石而成名，类神都之冠盖"。朱长文《续书断》云:"时韩云卿以文显，李阳冰以篆显，择木以八分显。天

下欲铭其先人功者，不得此三人，不称三服。……观其迹，虽不及汉、魏之奇伟，要之庄重有古法，而首唱于天宝之间，宜置妙品”，并认为唐中叶隶书四家中“择木尤妙”。传世隶书作品有《叶慧明碑》、《告华岳文》、《荐福寺临坛大戒德律师碑》等，疏秀雅逸，颇有汉隶遗韵。此外，韩择木亦擅楷书，有《荥阳王妣朱夫人志》、《南川县主志》传世，具有古朴端庄，温和闲雅之意趣。

蔡有邻（生卒年不详），广陵丹阳（今江苏丹阳）人。为汉代著名书家蔡邕之后。天宝初年，以卫率兵曹充翰林学士，十年（751）改集贤院待制，成为集贤院中的专职书家。善八分。《述书赋》云：“卫包、蔡有邻，工夫亦到。出于人意，乃近天造。”又评之谓“善八分，本拙弱，至天宝间遂至精妙，相、卫中多其迹。” 隶书作品有《尉迟迥庙碑》等。

其他尚有梁昇卿、卢藏用、张庭珪、李潮、卫包等，亦为当时隶书名家。

## 2 李阳冰与篆书名家

李阳冰，约生于开元九——十年（721～722）间，卒于贞元初年（785～787），字少温，一作仲温，祖籍赵郡（今河北赵县），其后徙居云阳（今陕西泾阳），遂为京兆（今陕西西安）人。弱冠至吴越，初仕上元县尉，升缙云令，再迁当涂令。之后便挂冠退隐缙云，致力于古篆，时逢苏州刺使兼御史大夫李涵采访至此，令其题简牍，蒙受知遇之恩，则作《上李大夫论古篆书》，陈述篆籀之宗旨以及自己精研此道之志。不久即被召入都，累官国子监丞、集贤院学士、将作少监、秘书少监，故世称“李监”。

李阳冰不仅雅好文章，曾以词学登科，有“一代大作手”之称。而且于隶、真、行、草兴盛，篆学几乎中废之时，能不追逐时尚，而独研古篆三十载，得篆籀之三昧，尝言道“天将未丧斯文也，故小子得篆籀之宗旨。”并立志：“愿刻石作篆，备书《六经》，立于明堂，不刊之典，号曰《大唐石经》，使百代之后，无所损益。仰明朝之洪烈，法高代之盛事，死无恨矣。”（《上李大夫论古篆书》）《述书赋》赞其“负词学，工小篆，初师李斯《峄山碑》，后见仲尼《吴季札墓志》，便变化开阖，如虎如龙，劲利豪爽，风行雨集。文字之本，悉在心胸，识者谓之苍颉后身。”宋朱长文于《续书断》中将其置于神品，有记：“当世说者皆倾伏之，以为其格峻，其气壮，其法



图 93　唐　李阳冰　崔祐甫志篆盖

备，又光大于秦斯矣。”《宣和书谱》云：“有唐三百年以篆称者，惟阳冰独步。”李白也有诗赞曰：“落笔洒篆文，崩云使人惊，吐辞又炳焕，五色罗华星。”曾为《法慎律师碑》、《元德秀墓碣》篆额，前者与李华文、张从申行书，加碑主；后者与李华文、颜真卿楷书、加碑主，均被世人称为“四绝”。又为《怡亭》篆序，与裴虬文、李莒隶书铭，并称为“三绝”。其篆书碑版甚多，但因年代已久，多有亡佚，现可见者有近世出土的《崔祐甫志》(图 93) 篆盖上的十二字，以及《颜氏家庙碑》碑额等，用笔圆劲，结体端严，具有一种温润冲和、匀适淳雅的高古气息。

瞿令问（生卒年不详），又名令闻。祖籍博陵（今河南蠡县），后徙居南楚。永泰年间（765 ~ 766）官江华县令。此时，在文学上具有强烈现实主义精神的重要代表元结，因辅佐山南东道节度使来瑱幕募兵抗击史思明有功，升迁道州刺使，成为他的上司。瞿令问则以善篆得到他的知遇，且存世的碑版书作，皆为元结之文。瞿令问篆书名重当时，其篆书取法汉曹喜悬针篆，用笔遒劲，颇有折钗股之意趣，且多有华饰；结体则呈现小篆之格局，古朴而典雅。宋黄庭坚在《游愚溪》诗中将瞿令问、李阳冰、袁滋三人的篆书并称，还曾曰其“玉箸篆，笔画深稳”。(《山谷题跋》) 其篆书存世作品有《窳尊铭》、《朝阳岩铭》。清瞿中溶《古泉山馆金石文编》对《窳尊铭》赞誉颇高：“所用古文，皆有依据，无一字杜撰。以此见公篆字之精深，实于唐、宋诸儒中卓然可称者。”其《朝阳岩铭》以古文、小篆、隶书三体作之，故别有一种风范。瞿令问亦善隶书，有《舜庙置守户状》、《寒亭记》传世。

袁滋（749 ~ 818），字德深，陈郡汝南（今河南汝南）人。元结之内弟。以举荐步入仕途，先任校书郎，后历官祠部郎中兼御史中丞，为册南诏使，

湖南观察使等。曾著《云南记》，今佚。其善篆籀，多从古文中出，且有别体。观其篆书作品，古意盎然，妙趣横生。新旧《唐书·列传》中称其“工篆籀书，雅有古法。”现有《庴庼铭》、《轩辕黄帝铸鼎原碑铭》传世。除此之外，云南昭通尚存袁滋所题篆书驿名。

李庾（生卒年不详），为蒋王李恽后裔，宗正卿李齐运之子。曾有篆书作品《浯溪铭》遗世，用笔圆劲纯雅，收笔处略呈尖状；结体颇似小篆，有玉箸之意韵。

## 3 唐草三杰：贺知章、张旭、怀素

贺知章、张旭、怀素是盛中唐时期最具有创新意识和时代精神的杰出书家，由于他们的努力，使盛中唐以草书为代表的浪漫书风走向极致，并铸就了草书史上的高峰。

贺知章（659 ~ 744），字季真，一字维摩，号石窗，晚年更号四明狂客，又称秘书外监。其排行第八，人称“贺八”。会稽永兴（今浙江萧山）人。证圣元年（695）进士，授国子四门博士，转太常少卿、集贤院学士。开元十三年（725）擢礼部侍郎，官至秘书监。故人称“贺秘监”，又简称“贺监”。天宝三年（744）辞官还乡为道士，建千秋观以隐居其内，未几卒，享年 86 岁。

贺知章少时以诗文闻名，神龙年间（705 ~ 707）已名扬京城。开元初年与吴越人包融、张旭、张若虚以诗文齐名，世称“吴中四士”，亦称“吴中四友”、“吴中四杰”。贺知章邕容省闼，高逸豁达，为一代清鉴风流之士。尤喜好在饮酒中乘兴书写诗文，直到纸尽方止。曾与张旭、崔宗之、李白等被称为“饮中八仙”。杜甫曾作《饮中八仙歌》描述了“知章骑马似乘船，眼花落井水底眠”的醉态。叶适珪《海录碎事》亦将其与陈子昂、宋之问、孟浩然等人并称为“仙宗十友”。贺知章还与张旭情投意合，交往甚密，又为姻亲，故时人也常以“贺张”称之。两人也经常同游，“凡人家厅馆好墙壁及屏障，忽忘机兴发，落笔数行，如虫篆飞走，虽古之张（芝）、索（靖）不如也。好事者供其笺翰，共传宝之”。（施宿《嘉泰会稽志》）

贺知章以草书名世。《述书赋》中赞其草书“落笔精绝”，“与造化相争，非人工所到”。吕总《续书评》则以为“纵笔如飞，奔而不竭。”李白在《送

贺宾客归越》诗中将其喻为王羲之，有言："镜湖流水漾清波，狂客归舟逸兴多。山阴道士如相见，应写《黄庭》换白鹅。"卢象《送贺监归会稽应制》诗"青门抗行谢客儿，健笔走羁王献之。长安素娟书欲偏，主人爱惜常保持。"则喻其为王献之。当时人们还将其草书与秘书省的落星石、薛稷画的鹤、郎馀令绘的凤，合称为秘书省"四绝"。然而贺知章的书法存世极少，现可见的草书作品只有《孝经》(图94)，其用笔酣畅淋漓，点画激越，粗细相间，虚实相伴；结体左俯右仰，随势而就；章法犹如潺潺流水一贯直下，充分地体现了他那风流倜傥、狂放不羁的浪漫情怀。贺知章的草书，拉开了盛中唐草书浪漫风气的序幕。此外贺知章也擅楷书，有《龙瑞宫记》传世。

图94　唐　贺知章　孝经

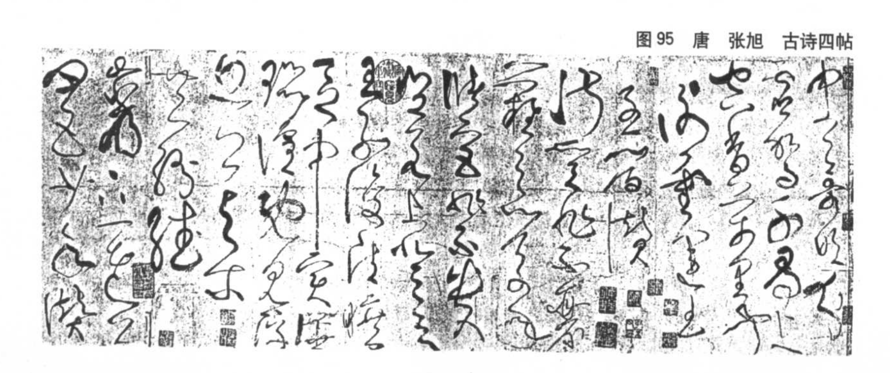
张旭（约675～759），字伯高，吴郡昆山（今江苏昆山）人。初仕常熟县尉，后累官左率府长史，世称"张长史"。因其性格倜傥闳达，卓尔不群，加之嗜酒，常常纵饮至醉，狂呼奔走，挥毫洒墨，甚至还用自己的头发濡墨而书，酒醒直呼其绝，复而不能及之，故时人又称"张颠"。

张旭一生仕途未见亨达，最高的职务只不过是左率府长史，为东宫属官。此时，东宫属官不仅难以升迁，而且受李林甫追害者颇多。作为张旭来说，既然积年不迁，难以实现青云之志，倒不如耽酒清狂，一来可避免政治风险；二来又可"志一于书，轩冕不能移，贫贱不能屈，浩然自得，以终其身"。

张旭诗文、书法都颇有建树。开元年间与贺知章、包融、张若虚以诗文名扬海内，时称“吴中四士”。其脍炙人口的《桃花溪》则是千古名篇。张旭生性好交游，喜豪饮，曾与汝阳王李琎、左相李适之、贺之章、崔宗之、苏晋、李白、焦遂结为“酒中八仙”，“仙人”们互追随，常相聚，同举杯，共唱吟，舒胸臆，畅豪情。杜甫在《饮中八仙歌》中精彩地描述了张旭颠逸的豪迈气概：“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟”。李欣则《赠张旭》“……露顶据胡床，长叫三五声。兴来酒素壁，挥笔如流星。……微禄心不屑，放神于八纮 。时人不识者，即是安期生。”张旭正是在这种淋漓尽致的颠逸情境中，充分地展露了他的人生态度和精神风貌。

张旭的母亲陆氏是虞世南的外孙女，即陆柬之的侄女。其堂舅陆彦远亦为一代书家。表兄陆景融同样是一位能继响家声者。在这得天独厚的书法世家中，张旭的书法初从陆彦远入手，上溯陆柬之、虞世南等，成为陆氏家法的嫡传，实乃二王血脉中人。他以擅草、精楷著称于世。唐文宗李昂将张旭的草书、李白的诗歌、裴旻的舞剑，诏称有唐“三绝”。晚唐诗僧皎然对其佯狂放醉之笔亦大加表彰：“先贤草律我草狂，风去阵发愁钟王。须臾变态皆自我，象形类物无不可。”（《张伯高草书歌》）朱长文《续书断》还将他的草书列入神品，并称：“其书变动犹鬼神，不可端倪。”米芾《海岳书评》亦云：“如神虬腾霄，夏云出岫，逸势奇状，莫可穷测。”其存世作品有《肚痛帖》、《古诗四帖》（图95）等，关于其真伪，多有聚讼，然而却是目前研究张旭草书风格可资借鉴的重要资料。《古诗四帖》的用笔如千钧之力腾空落下，连绵处仿佛黄河之水奔腾不息，笔画的粗细、轻重；章

图95　唐　张旭　古诗四帖



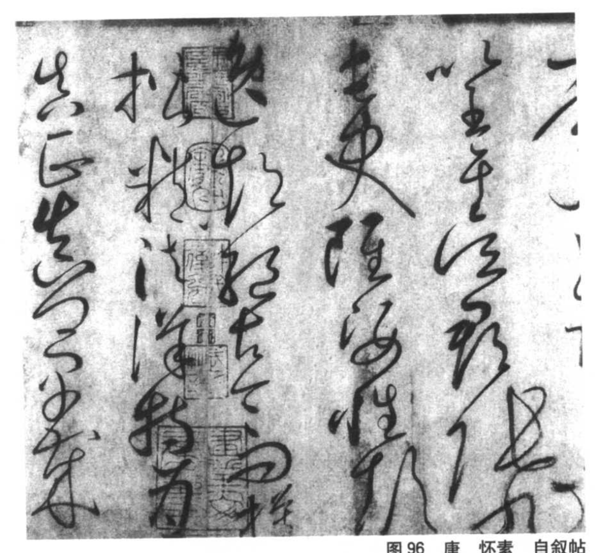
法的奇逸、迭宕；墨色的浓淡、枯湿，无处不展示了狂草强烈的震撼力。《肚痛帖》虽了了数字，但用笔却“出鬼入神，惝恍不可测”。（王世贞《弇州山人稿》）清代的张廷济在《清仪阁题跋》中赞曰：“颠以《肚痛帖》为最。”张旭的草书是化前人的连绵草而成为自己独特的狂草景象，使草书的浪漫风气发展到一个新的阶段，为盛中唐书坛上的一位杰出的革故鼎新者。受其影响者有怀素、高闲等著名的书家。

张旭的楷书简远精绝，颜真卿服膺于此，赞其“楷法精详，特为真正”。（《颜鲁公文集》）韩方明《授笔要说》也言唐楷“至张旭始弘八法，次演五势，更备九用，则万字无不该于此，墨道之妙，无不由之以成也”。存世楷书作品有《郎官石记序》，为其代表作，东坡评曰：“作字简远，如晋宋间人。”（《东坡题跋》）其用笔精凝劲健，稳约深严；结字中宫阔绰，并有外展之势，透露出宽博的气象。后来的徐浩、颜真卿楷书之风实从此出。

怀素（737～？），俗姓钱，字藏真，永州零陵（今湖南零陵）人，为大历年间十大才子之一、考功郎中钱起之外甥。怀素自幼剃度为僧，经禅之暇，游于文翰之间，尤潜心草书。相传家贫，无纸可书，便在寓所周围广种芭蕉，以蕉叶代纸习书，故名其居为“绿天庵”。芭蕉不足，乃作漆盘、漆板，书与其上，直至盘、板俱穿。由于甚勤书翰，退笔极多，瘗于山麓，号称“笔冢”。怀素虽为佛门中人，然生性狂放，有好酒之癖，酒酣兴到，无论寺壁、屏障，还是衣裳、器具，皆为书写之地。尝自言观夏云奇景，得草书三昧。时人有谓旭为张颠，素为狂僧，以狂继颠，孰为不可？故后世将其与张旭并称为“颠张狂素”。

怀素的书法，初习欧阳询，惟妙惟肖，世人难以辨之，当时颇受吏部侍郎韦陟的赏识。之后，则拜其表兄弟金吾兵曹邬彤为师。邬彤是张旭的学生，遂传其笔法。又于洛阳偶逢颜真卿，聆听教诲，倍受启迪。颜氏与邬彤同一师门，笔法亦为张旭所传，故怀素可谓张旭的再传弟子。怀素为求名师指点，与贤士交游，曾于宝应初年杖锡远游达万里。旅途中，满盈金樽不离口，“兴来索笔纵横扫”，一路豪饮狂书，直至长安也未休。所到之处的公卿雅士对其狂放洒脱的个性和纵横不群、迅疾骇人的草书无不叹为观止，诸如李白、卢象、张谓、任华、窦臮、钱起等一代名流均有赞其诗歌，汇编成集，竟有三十七首之多。“粉壁长廊数十间，兴来小豁胸中气，忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字”（窦臮《怀素上人草书歌》）则是赞其草

书的名句。颜真卿亦作《怀素上人草书歌序》，对其大加褒赞。由此可见，怀素看似狂僧，实际上是“文狂心不狂”。他通过这次长途旅行，不仅开阔了视野，悟得了草书真谛，展示了自己的才华，还得到了上流社会的充分肯定，致使江巅之间雄名大振。晚唐诗人裴说在《怀素台歌》中将杜甫、李白、怀素喻为“三星”，即文星、酒星与草书星。吕总《续书评》认为怀素草书“援毫掣电，随身万变”，评价极高。


图96 唐 怀素 自叙帖

其草书墨迹有《自叙帖》(图96)、《苦笋帖》、《论书帖》、《食鱼帖》等，除《苦笋帖》被学界公认为真迹外，其余至今尚聚讼不一，多认为是宋代摹本。宋代黄庭坚曾见怀素《自叙帖》墨迹，评其曰：“怀素师《自叙》草书数千字，用笔皆如以劲铁画刚木。”此言当是不虚。怀素的草书多用中锋运笔，辗转翻侧，连绵不断，有迅雷不及掩耳之势；结字疏密相倚，开合有致，正欹错落，字的大小往往失去常规，出人意外，但它却营造了一种曲线生动、波幅不定的独特章法；用墨浓中有淡，枯中有润，变化中孕育着自然的韵律，所谓随心所欲而不逾矩。怀素是继张旭之后，将狂草用笔技巧转化为具有自我特色的一位书家，正如黄山谷所言：“张妙于肥，藏真妙于瘦。”(《山谷题跋》) 他的这种发展使草书技法与书家的浪漫情怀结合得更加完美，并对后世产生了极大影响。

## 4 李邕与行书名家

李邕（675～747），字泰和，江都（今江苏扬州）人。为“文选学”师祖李善之子。武则天时，拜为左拾遗。睿宗时，任左台御史、迁户部员外郎、谪崖州舍城县丞。玄宗时，起为江州别驾，历户部郎中、御史中丞、括、陈等州刺史。因黩货罪而判死刑，幸有人愿代其一死，故贬钦州遵化县尉，后立功迁澧州司马。不久，被人诬有“谗娼”罪，贬北海郡太守，故世称“李北海”。天宝六年（747）因柳祎一案牵连和贿赂罪，敕郡杖处死。有《李北海集》。

李邕为李氏士族之新一代，自幼嗣响祖业，通晓《文选》，“文章、书翰、公直、词辨、义烈、英迈为一时之杰”，本应事业亨通，人生得意，然而李邕却因此在宦海中常常遭忌，加上得志不谨慎，失志方清醒，于是屡受谪贬，以致自己的人生和仕途历经坎坷，最后死于郡杖之下，实乃李邕人生之一大不幸。

图97 唐 李邕 李思训碑



李邕书“初学，变右军行法，顿挫起伏，既得其妙，复乃摆脱旧习，笔力一新。李阳冰谓之‘书中仙手’。”（《宣和书谱》）吕总《续书评》将其书誉为“华岳三峰，黄河一曲”。董其昌亦云：“右军如龙，北海如象。”（《画禅室随笔》）相传李邕特别擅长碑颂铭文，欲求其文者，必持金帛相赠。前后所制，总数可达百首。又传当时出自其手的碑石铭文有800馀通，虽恐有过言，但也可窥其影响所在。其一生几乎全用行书书写碑版，而且还自撰自书。有《叶有道碑》、《楚州娑罗树碑》、《麓山寺碑》、《李思训碑》（图97）、《李秀碑》等传世。《叶有道碑》用笔坚细瘦韧，遒逸秀美；结体疏朗，字势左俯右仰，从容自在，有“邕书最佳者”之称。《楚州娑罗树碑》，“遒逸丰美而不伤佻卞”（王世贞《弇州山人四部稿》）。《麓

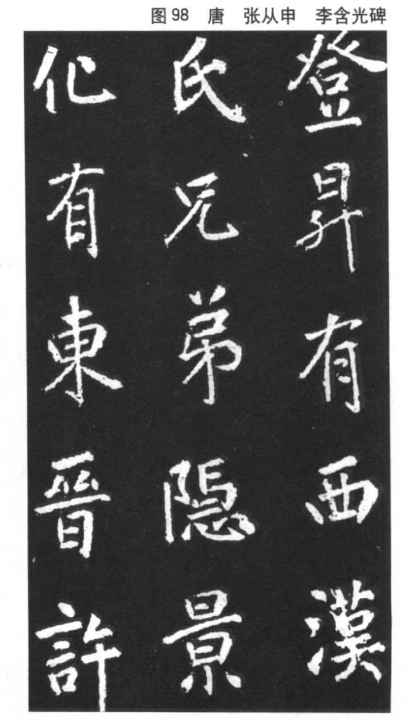
山寺碑》用笔坚实凝重，方圆兼施；结体内敛外放，字势欹侧多姿，具有雄伟豪逸之气，堪称李邕前期书法中之杰作。《李思训碑》则笔法雄健豪爽，流畅洒脱中不失闲雅蕴藉之风度；字势生动自然，欹侧宕荡间不失端庄朴实之静丽，可视为盛中唐行书豪放派风气之滥觞。《李秀碑》雄浑深厚，奇伟倜傥，为李邕书法中最遒美者，亦是李邕晚岁书范之所在。

除碑刻之外，其行书墨迹有《晴热帖》、《久别帖》传世，虽系平常手迹，然却生动活泼，轻盈流美，亦甚为可观。

萧诚（生卒年不详），兰陵（今江苏武进）人。历官恒州司马、司勋员外郎。善书，从褚、薛出，实为二王一脉。其书甚得李邕推崇，所撰碑记，则有萧诚书之。其行书有“舞鹤交影，腾猿在空”（《续书评》）之评。米芾《海岳名言》认为“极有钟、王趣”。有《玉真公主祥应记碑》拓本存世，叶昌炽曾见旧拓，云：“其风格遒上，虽弹丸脱手，绝无哗嚣气，书品超出怀恽之上。开元以后，学王书者，当推诚为第一。”（《语石》）

张从申（生卒年不详），吴郡（今江苏苏州）人。进士出生，历官秘书省正字、试大理司直、检校礼部郎中。与其兄从师、从约，弟从义以能书并称为“张氏四龙”。其正、行书学王羲之，“结字遒密可喜，晚益自放，不务调端”。（朱长文《续书断》）其所书碑版，多有李阳冰题额，故当时名声甚显。时人称其所书《法慎律师碑》为“四绝”，《李含光碑》（图98）为“三绝”。存世作品中以《李含光碑》为最，除有“右军风规”之外，“笔气绝似李北海”。另尚有《吴延陵季子庙记》、《福兴寺碑》传世。

图98　唐　张从申　李含光碑



苏灵芝（生卒年不详），武功（今属陕西）人。开元间官易州录事，之后退隐山林，天宝末年出任幽州经略军胄曹参军。其书法入二王之规模。《宣

和书谱》称其书“成就顿放，当与徐浩雁行”。存世作品有《铁像颂》、《田仁琬碑》、《梦真容碑》。

吴通微（生卒年不详），海州（今江苏连云港）人。建中四年（783）以金部员外郎充翰林学士。后历起居舍人、知制诰、礼部郎中、中书舍人。博学善文，其书习二王行法，当时翰林中人多加效仿，故大行于世，后人亦有院体鼻祖之说。有《楚金禅师碑》传世，清俊雅逸，颇有《圣教序》之遗风。

王缙（700~781），字夏卿，河东（今山西永济县）人，郡望祁县。著名诗人王维之弟。官至肃宗相。工文翰，与李邕齐名。精书法，有“善草隶书，功超薛稷”（窦臮《述书赋》）之称。其存世行书作品有《王忠嗣碑》，王世贞评之谓：“结法清婉老劲，不在《岳麓》、《云麾》下，览者自当得之。”（《弇州山人四部稿》）《石墨镌华》亦言：“结体老劲，真可以与李邕伯仲。”

## 5 颜真卿（附徐浩）

颜真卿（709~785），字清臣，原籍琅琊临沂（今山东临沂），高祖时迁长安县敦化坊（今陕西西安），遂为长安人。开元进士，天宝元年（742）再登“博学文词秀逸科”，授醴泉县尉。历监察御史、殿中侍御史、兵部员外郎。天宝十二年（753）受宰相杨国忠排挤，出平原太守，故人称“颜平原”。其间，他成功地抵御了安禄山叛乱，为保卫大唐基业立下了汗马功劳。肃宗时，擢刑部尚书，因遭李辅国等人之妒，谪同州等地刺史。代宗时，反对专权而力辩宰相元载，以诽谤罪贬为峡州别驾，未至任，改吉州别驾。元载受诛后以刑部尚书召还，迁吏部尚书。德宗朝，官至太子太师，授勋上柱国，封鲁郡开国公。建中四年（783）奉敕宣慰淮宁节度使李希烈，二年后于蔡州（河南汝南）龙兴寺殉难。赠司徒，谥文忠。有《颜鲁公集》。

颜真卿出身在一个甚重儒雅，精研书记，探讨小学，留意翰墨，世代学者不绝的家庭，因此自幼倍受熏陶。家训中虽有“此艺不须过精”和“慎勿以书自命”（颜之推《颜氏家训》）的诫言，然书法仍作为入仕和治学最基本的修养而代代相传。世祖中擅长篆隶的大有人在，如曾祖勤礼擅篆籀，

图 99　唐　颜真卿　郭虚己墓志铭

祖父昭甫精篆籀和草隶，父亲惟贞亦善草隶。颜真卿不仅能篆隶，而且还以楷行草胜之，使颜氏家族的书法得到充分的发展。颜真卿的一生是在激烈的政治风浪中度过的。虽荣任四朝，然由于生性秉直刚正，不攀附权贵，故屡升屡贬。但坎坷的仕途，从未改变他效忠国家的信念和对生活的热爱。他正是在屡次受贬中获得了作文、染翰、佞佛、交友、探胜访迹的有利时机，留下了众多千古流芳的作品，使之成为唐代最为杰出的书法家。

颜真卿书法，幼承母系殷氏家法，后得张旭亲传，实为二王一脉。他不仅在楷书上卓有成就，而且在行草上也独树一帜。宋朱长文在《续书断》中将颜真卿列为神品首位，并曰："自羲、献以来，未有如公者也。"黄山谷对其亦推崇备至，云："盖自二王后能臻书法之极者，惟张长史与鲁公二人。"（《山谷题跋》）

颜真卿的楷书有一个逐步发展的过程。如近期出土的《郭虚己墓志铭》（图 99）、《多宝塔碑》、《东方朔画赞碑》是其 40 多岁时所作，为早期作品。前两碑用笔清俊遒美；结体方正匀稳，端庄谨密。而《东方朔画赞碑》用笔圆劲清雄，肥度适中；结体展促方正，四面撑满，字里行间无处不焕发出神明的光彩和中年奋发向上的勃勃生机。苏轼称此碑"清雄，字间栉比，


图100　唐　颜真卿　颜勤礼碑

而不失清远。”（《苏轼文集》）这一时期的作品已露出颜氏楷书笔势雄浑、体势宽博的最初迹象，但还可寻到殷氏家法和他老师张旭以及时风的痕迹，与其中岁后逐渐走向成熟的书风有较大的不同，故对研究颜氏楷书风格的演变过程具有不可低估的意义。《大唐中兴颂》、《麻姑仙坛记》是颜真卿60多岁时所作，为中晚期的代表作。其用笔质朴厚重，苍劲端稳，起收笔处少有华饰；结体内疏外密，重心下移，体势宽绰，与前代内敛外放，上紧下松的结字法迥异。他就是在这种平淡的气氛中营造了雄浑、博大、伟岸的独特风格。元郝经在《陵川集》中将《大唐中兴颂》誉为“书家规矩准绳之大匠”，评家也多以为是颜书第一。《颜勤礼碑》(图100)、《颜家庙碑》则是颜真卿晚岁时的作品，此时的风格稍呈回归之势，且由继承、变革，趋于更加完备。其笔画横细而竖粗，圆劲而刚毅，朴中有华，拙中寓巧；结体仍具有中宫疏朗，外部收敛的特征，框形结构的字既有环抱之势，又有左直右抱之态，通篇读来，气势磅礴中还散发出雍容华滋的韵味。由于颜真卿的崛起，使唐楷形成了一种崭新的风貌，是书法史上继王羲之之后的又一座里程碑。

苏东坡曾高度总结了颜真卿在唐代的地位，称：“诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”（《东坡题跋》）赞誉颜真卿和其他唐代的艺术大师所做出的创造性贡献。当然，他也清醒地认识到颜氏所带来的问题，指出：“予尝论书，以谓钟、王之迹萧散简远，妙在笔墨之外。至唐颜、柳，始集古今笔法而尽发之，极

书之变，天下翕然以为宗师，而钟、王之法益微。”（《东坡题跋》）苏轼之言还尚委婉，米芾来得则更加直接了，他对颜行虽多持肯定态度，曾言“颜鲁公行字可教”，（《海岳名言》）但他却称颜楷“入俗品”，又言“大抵颜柳挑剔，为后世丑怪恶札之祖，从此古法荡无遗矣”。（《宝晋英光集·补遗》）其实东坡所言“钟王益微”，与米芾所称“古法荡无遗矣”是一个意思。因此，必须指出，较之东晋、北朝楷书，颜真卿与受其影响的柳公权楷书在审美意味上都有明显的变化。他既没有晋楷的韵味，也没有北朝楷书的质朴，但却表现出博大雍容的庙堂气息。其字形变大，在笔画起止的两端，点、钩、翻折关节处都多加顿挫、挑剔之华饰，以此丰富、弥补楷书放大后的空乏。这种现象在初唐褚遂良的楷书中已见消息，薛稷、薛曜更趋明显，至颜真卿晚岁作品达到极致。关于华饰，本是书史上各种官体文字演化至高峰阶段特有的美化倾向，若西周的《大盂鼎》、秦代的《泰山刻石》、东汉的《熹平石经》，皆可称华饰现象的典型作品。颜楷的华饰是个客观的事实。最具意味的认可，是宋代将其特征规律化，成为活字印刷的字模——美术字而固定下来，至今在实用汉字的使用中，仍称为“宋体字”。但由于颜、柳均是娴熟掌握笔法的文人书家，所以他们的楷书虽华饰现象严重，却仍具有鲜明的个性。后因颜为忠臣烈士，柳为有名的谏官，故历代王公大臣中不乏以他们的楷书作为儒家形象的代表。通观中国书法发展史，以颜为代表的中唐楷书一系，庙堂气最重，而离自然的气息则远。正因为如此，颜、柳楷书在用笔上与行书的衔接多有障碍，这是因为华饰现象使点画本身规律化、独立化，改变了自晋楷成熟以来，与行书笔法相互贯通的用笔规律。这正是苏、米所言古法“益微”、“荡无遗”的实质含义。后世不知，往往突出颜楷，而不知颜真卿的行书在历史上亦有着很高的艺术成就。

颜真卿行书中最有代表性的是“鲁公三稿”，即《祭侄文稿》(图101)、《告伯父稿》、《争座位稿》。《祭侄文稿》是颜真卿为自己的侄子颜季明在“安史之乱”中惨遭杀害而写下的一篇祭文。其用笔遒劲而浑穆，凝重而苍涩，具有古朴的篆籀气，轻重缓急随文而就。结字大小相间，变化无端，时而字字独立，宛如坐钟；时而数字相连，仿佛高山之瀑布一泻直下，势不可挡。整幅作品点画狼藉，增删涂改，真、行、草书相互夹杂。用墨忽浓忽淡，忽枯忽润，把颜公当时悲痛欲绝、血泪交融、痛恨危难之际无人相助、致使亲人为国捐躯、身不能还的情感宣泄追尽。此稿并不是颜

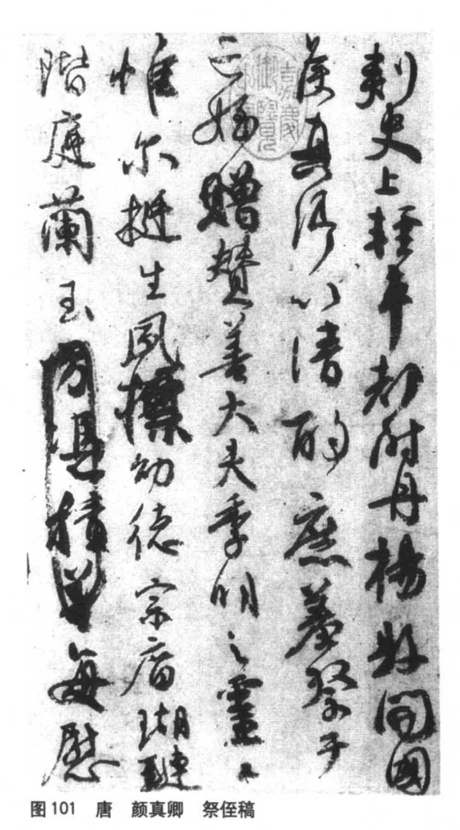


图101 唐 颜真卿 祭侄稿

真卿为创造绝世佳作的着意之作，而是以纪实的文字、激愤的情感和自然的笔趣形成的高度统一体。从书法审美的角度来看，《祭侄文稿》创立了一种气势雄浑、率真烂漫的书法典型，故后世将此书誉为“天下第二行书”。《告伯父稿》相对于《祭侄文稿》来说，因是告慰之文，心情自然就显得和舒平缓，故另有一番风味。《争座位稿》是颜真卿为维护大唐王朝谨严的政治制度而写的一篇批评文章，故字里行间到处都充溢着忠义之士光明磊落的凛然正气。米芾《书史》评此帖在颜书中“最为杰思，想其忠义愤发，顿挫郁屈，意不在字，天真罄露，在于此书”，他还将此帖推为鲁公行书第一。此外，尚有墨迹《刘中使帖》、《湖州帖》及《忠义堂刻帖》等传世。他的行书对晚唐诸家、五代杨凝式以及宋四家都产生了重要影响。

徐浩是与颜真卿同时的重要书家，对书坛也颇有贡献。徐浩（703～782），字季海，越州（今浙江绍兴）人。为当时名书家徐峤之之子，张庭珪之婿。玄宗时，任集贤院校理。肃宗时，以中书舍人充集贤院学士、副知院事，诏令多出其手。代宗时，复为中书舍人，迁工部、吏部侍郎。德宗时，封会稽县公。

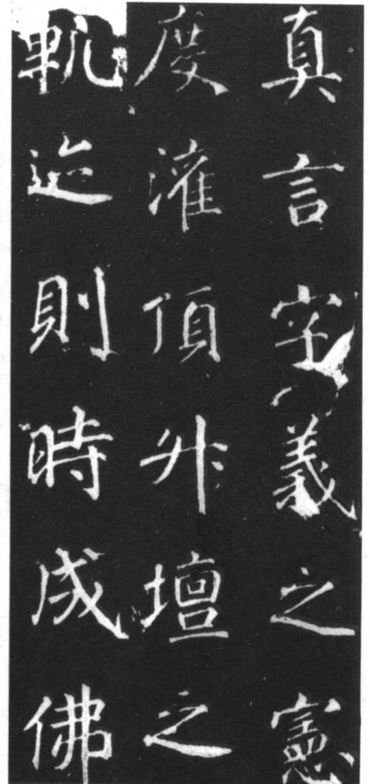
徐浩书法受益于父，又学张旭，而后直追二王。隶、楷、行书皆精。与颜真卿并称于大历年间。《述书赋》中有“娅婉钟门，逶迤王后”之评。朱长文《续书断》：“（徐浩）尝论书云‘鹰隼之彩而翰飞戾天者，骨劲而气猛也；翚翟备色而翱翔百步者，肉丰而力沉也。若藻曜而高翔，书之凤凰矣。’故浩之为书，识锐于内，振华于外，有君子之器焉。尝书四十二幅屏，八体皆备，

其‘朔风动秋草，边马有归心’十数字，草隶相参，皆为精绝。识者评云‘怒猊抉石，渴骥奔泉。’尤为司空图所宝爱。”其存世而又著名的隶书作品有《嵩阳观纪圣德感应颂》（图102）、《张庭珪志》，均为早期作品，用笔丰厚圆润，结体端雅匀适。明安世凤称其隶书“笔法遒雅，姿态横生，法遒理整，无一懈笔”。（《说嵩》）清王澍《虚舟题跋》亦言：“唐人隶书之盛，无如季海，隶书之工，亦无如季海。”楷书作品有《不空和尚碑》（图103）传世，为其晚岁所作，用笔圆劲苍老，呈现出平实开张，雍容宽博的体态，可称是其成熟书风的典型。中唐楷书，大都受此风熏染。

图102　唐　徐浩　嵩阳观纪圣德感应颂



图103　唐　徐浩　不空和尚碑



# 四、晚唐时期的书法

晚唐国事衰落，书坛亦然。惟柳公权能承接盛中唐书法变革之馀风，成为一代大家。此外，尚有柳宗元、杜牧，以及佛门的高闲、䛒光、亚栖等书家活跃于书坛。

## 1 柳公权

柳公权（778～865），字诚悬，京兆华原（今陕西耀县）人。元和三年（808）进士，授秘书省校书郎。穆宗时，以善书拜为右拾遗，充翰林侍书学士。敬宗朝，擢兵部郎中，兼弘文馆、翰林院学士。文宗时，历中书舍人、谏议大夫、工部侍郎、右散骑常侍、翰林院学士承旨。武宗、宣宗、懿宗三朝历任集贤殿学士、太子詹事、工部尚书，官至太子少师，故世称"柳少师"。封河东开国县公。卒后，赠太子太师。

柳公权身为官宦子弟，致力儒学，博通经史，精于辞赋，擅长书法，以图谋政治大业为理想，然初仕校书郎却久未升迁。后因工书，始得穆宗赏识，从此仕途亨通。有一次，穆宗问其书法之理，公权则以"心正则笔正，乃可为法"（朱长文《续书断》）之语相谏，穆宗悟其笔谏之意。文宗时，公权常常应召进宫促膝而谈，还曾应邀以"薰风自南来，殿阁生微凉"联文宗"人皆苦炎热，我爱夏日长"的诗句，不仅得到文宗"辞清意足"的高度评价，而且还奉命书于殿上，字有五寸大小，文宗视而叹曰："钟、王无以尚也。"（朱长文《续书断》）宣宗也特别钟爱柳公权的书法，曾召其入殿现场挥毫，由军容使西门季玄侍砚，枢密使崔巨源奉笔，书毕宣宗大喜，赏赐大量锦綵、银器，实乃恩宠有加。公权的书法，因受到皇帝的推重和喜爱，故声名极显，独雄书坛。当时的公卿大臣家若立碑版，必请柳氏书之，否则被视为不孝。连外国使者来唐贡奉，也不忘备足金帛，购其书翰。

柳公权书法，幼承家学，多染二王，后出入初唐欧、虞、褚、薛四大家，又受颜真卿影响，取精用弘，神明变化，遂新意乃出，独自成家。《续书断》评其"正书及行，皆妙品之最"，后人亦多以"颜柳"并称，而且还将其列为中国书法史上的楷书四大家之一。由于柳公权为三朝侍书，作品

多为奉敕之作，故以楷书最精，存世作品有《金刚般若经》、《回元观钟楼铭》、《玄秘塔碑》、《神策军碑》（图104）等。《金刚般若经》是柳公权中年所作，其笔画粗细均称，方圆兼施，刚劲遒媚；结体宽绰疏朗，开阖有致，正如《续书断》所言“有钟、王、欧、虞、褚、陆诸家法，自为得意”。这幅作品是研究柳公权早期书风的重要依据。《回元观钟楼铭》的笔画已由《金刚经》的粗细均匀趋于较明显的横细竖粗，起笔顺势而下，横画的收笔和转折处亦略有华饰，故硬直的用笔并不让人觉得平板，反而显得清劲遒健；结体较《金刚经》谨严，中宫紧密，外形拓展，在长方的体势中越发英姿爽爽，从中也可寻到柳体发展的轨迹。《玄秘塔》是柳公权63岁时所作，亦最为著名。用笔上横细竖粗的特征更加强化，华饰现象也较为突出，因而更显得瘦硬挺拔，骨气通神，完全呈现出柳体的成熟风范。《神策军碑》则于劲俊中蕴含着雍容和润之气度，与《续书断》所言“其法出于颜，而加以遒劲丰润，自名一家”颇合。柳公权的楷书被世人称为“柳体”，也有“颜筋柳骨”之誉。行草书有《蒙诏帖》传世，此书颜意颇浓，从中亦可窥中唐草书风气的影响。



图104　唐　柳公权　神策军碑

柳公权之兄柳公绰亦有书名。柳公绰（763～803），字宽，小字起之。官至兵部尚书。工书，“笔法遒劲，如正人端士，可敬可爱”。（明荣华《武侯祠堂碑跋》）米芾称其书“不俗于兄”。（《海岳名言》）王世贞以为：“其行笔飘洒雄逸，无拘迫寒俭之态，真足埙篪。第结构小疏，不能运铁腕捺磔间儿耳。”（《弇州山人四部稿》）有楷书《蜀丞相诸葛武侯祠堂碑》传世。

## 2 其他书家

柳宗元（773～819），字子厚，河东解（今山西运城）人。曾任礼部员外郎，后贬永州司马，迁柳州刺史，世称“柳柳州”。与韩愈并称“韩柳”，有《河东先生集》。工书，唐赵璘《因话录》云：“子厚善书，当时重其书，湖、湘以南士人皆学之。”有《永字八法颂》传世。

杜牧（803～852），字牧之，京兆万年（今陕西西安）人。太和年间进士，历官监察御史、中书舍人。能文善诗，人称“小杜”，有《樊川文集》。亦擅书，其行草“气格雄健，与其文章相表里”。（《宣和书谱》）有行书墨迹《张好好诗并序》（图105）传世，颇有六朝人风韵。明顾复《平生壮观》所云“牧之此诗，纸墨颇佳，书欲成舞”，当是端的之言。

高闲（生卒年不详），湖州乌程（今浙江湖州）人。出家为僧，寄居湖州开元寺。克精讲贯，宏扬佛法，善草书。其草法从旭、素中出，“深穷体势”，在当时名声甚显。宣宗时，召对御前草圣，赐以紫衣，加号十望大德。受韩愈知遇，故作《送高闲上人序》赠之。“卷轴朝廷饯，书函内库收”（张祜《高闲上人》），“龙蛇惊粉署，花雨对金轮”则是赞其草书的妙句。存世草书墨迹有《千字文》（图106），确如清安岐所评：“笔墨俱佳，笔法奇伟，

图105 唐 杜牧 张好好诗并序

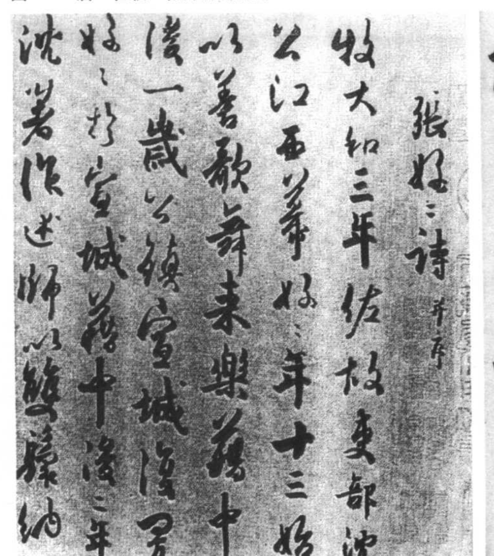
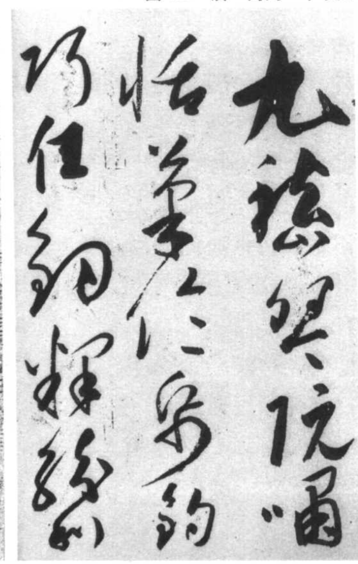


图106 唐 高闲 千字文



有自然淳古之气发乎毫端。”（《墨缘汇观》）

䛒光（生卒年不详），字登封，俗姓吴氏，永嘉（今浙江温州）人。潜心草字，名重一时。《宣和书谱》称其书“笔势遒健，虽未足以与智永、怀素方驾，然亦自是一家法”。昭宗朝召对御榻前作书，赐紫方袍。曾有吴融《赠䛒光上人草书歌》、司空图《䛒光大师草书歌》等诗，以赞其草书。有《赠登第等诗》、《千字文》墨迹传世。

亚栖（生卒年不详），洛阳（今河南洛阳）人。佛事之馀，喜作书，得张旭笔意。昭宗光化年间，对殿庭草书，两赐紫袍，一时以之为荣。曾自称：“吾书不大不小，得其中道，若飞鸟出林，惊蛇入草，则果颠也耶？”有《对御草书歌》传世。

## 五、五代时期的书法

公元907年，后梁太祖朱温登基，是为五代之始，此后历经后唐、后晋、后汉，直至后周显德七年(960)，由节度使赵匡胤即帝位，历时五十四年。其时政治动乱，农民起义，藩镇迭起，各方面矛盾日益激化，致使朝廷应接不暇，疲于奔命，艺文事业日进衰境已是大势所趋。诗词、散文虽亦有本朝特色，然却无名家妙篇行世，书坛也较为寂然，此时杨凝式以佯狂独步天下，称雄一世。

杨凝式（873～954），字景度，号癸巳人、杨虚白、希维居士、关西老农，曾任太子少师，故人称“杨少师”。又因佯狂自放，时人亦谓“杨风子”，华州华阴（今陕西华阴）人。父亲杨涉为唐末宰相。天佑二年（905）进士，官秘书郎。后梁，历集贤殿直学士、考功员外郎。后唐，历知制诰、中书舍人、兵部侍郎。后晋，授太子宾客，以礼部尚书致仕。后汉，任太子少傅、少师。后周，官至太子太保。卒后，赠太子太傅。

杨凝式出身高贵，形貌寝陋，资性颖悟，见识独到，处世慧黠，诗词清丽，书法精湛，荣任五朝。朱温篡唐，其父作为唐宰相代表旧朝传送国玺，杨凝式力谏父亲推辞此任，为了防止此事泄露而殃及全家，便患下了佯狂之疾。之后，每迁升要职，遇到要事，该病必犯，或以疾告归或解职。他的佯狂之疾为自己赢得了宽松的政治环境和人际关系，借此过着自由而

又闲逸的生活。正是如此，他才得以遍游洛阳寺庙道观，每遇水石松竹清凉幽胜之地，必逍遥畅适，吟咏忘返，故寺观蓝墙尽留笔迹。如遇未题咏处，院僧必定粉饰光洁以留其用。杨凝式只要见到光洁的墙壁，则兴奋若狂，引笔挥洒，且吟且书，笔与神合，壁尽方止。冯瀛王次子少吉曾题曰："少师真迹满僧居，只恐钟王也不如。为报远公须爱惜，此书书后更无书。"（张齐贤《洛阳缙绅旧闻记》）他的题壁书，至宋初也还可见，当时名书家李建中曾有诗《题洛阳华严院杨少师书壁后》："杉松倒涧雪霜干，屋壁麝煤风雨寒。我也平生有书癖，一回入寺一回看。"杨凝式就是在"院似禅心静，花如觉性圆。自然知了义，争肯学神仙"（杨凝式《题壁》）的理想中度过了他不平凡的一生。

杨凝式书法自欧、颜而入二王之妙，楷法精绝，尤工行草，为晚唐书风的重要传承者，宋代的欧阳修和苏、黄、米三大家无不推重。欧阳修尝跋其书云，自唐亡至宋兴，盖一百五十年间，惟五代杨凝式为"一时之绝"。黄山谷则更见尊崇，将其书法与吴道子的画誉为"洛中二绝"，且认为："二王以来，书艺超轶绝尘，惟颜鲁公、杨少师相望数百年。"又云："余尝论右军父子翰墨中逸气……惟颜尚书、杨少师尚有仿佛。"（《山谷题跋》）还题诗"世人尽学《兰亭》面，欲换凡骨无金丹。谁知洛阳杨风子，下笔便到乌丝栏"（《豫章黄先生文

图107　唐　杨凝式　韭花帖



集》）以自勉。宋王钦若称："公字与颜公一等，俱称绝异。"其存世墨迹大多为翰札，有《韭花帖》（图107）、《夏热帖》、《神仙起居法》等。《韭花帖》，是一封答谢朋友馈赠韭花作食品的信札，其用笔干练精巧，挺拔秀媚；结字善移部位，字势奇崛沉稳，内敛外放；行距疏朗，字距时大时小，有的字距甚至大于行距；墨色浓而清雅，完全是一幅文人雅士漫步庭园、萧散闲适的姿态。《夏热帖》，字画奇古，笔势飞动，沉稳而不失潇洒，宽博而不显臃肿，纵横洒脱，波澜壮阔，整幅作品弥漫着佯狂之气，似有气吞山河之势。《神仙起居法》，老笔纷披，天真纵逸，与颜真卿《争座位稿》同调。他的书法对后世，尤其是宋代产生了很大的影响。

此时，有书名者尚有王文秉、李鹗、贯休等。

## 复习思考题

1. 隋代书法具有怎样的时代特征？
2. 试述唐太宗在唐代书法史上的重要作用。
3. 简要论述初唐书法发展的时代背景，并结合初唐四家的代表作阐述其审美取向。
4. 盛中唐时期书法发生了重要变革，以这一时期的隶、楷、行、草书家作品为例，阐述此期书法与初唐书法风格的区别，并论述其发生变化的原因。
5. 为什么说唐草三杰是盛、中唐浪漫书风的杰出代表？
6. 试述颜真卿楷书的特质，列举颜真卿行书代表作以及风格特征，并阐述颜真卿在唐代书法史上的地位和对后世的影响。

# 第六章
# 宋辽金书法

公元960年，五代后周禁军殿前都点检赵匡胤发动“陈桥兵变”，夺幼主恭帝之皇位，建新王朝为宋，建都汴京（今河南开封）。公元979年，宋太宗赵匡义，歼灭十国中的最后一个地方政权北汉，重新统一分裂已久的国土，然宋代再未能出现唐代贞观、开元时期的繁荣和强盛。内部的党争激烈与西夏、辽、金的侵扰，终在宋钦宗靖康二年（1127）倾覆于金国之手。南渡后的宋王朝，迁都临安（今浙江杭州），史称南宋，并将此前的宋代称为北宋。南宋始终渴望收复失地，但国力不济，内外矛盾依然存在，虽曾与蒙古合力灭金，然却失去了屏障，祥兴二年（1279），南宋便亡于蒙古的铁蹄之下。辽与北宋对峙，宋金联军灭辽，时在公元1125年。金与南宋抗衡，在蒙古与南宋的夹击下，亡于公元1234年。宋代书法在书史上有着特殊的地位，其主要反映在以下几个方面：

一、经五代之后，宋初略有重振衰风之势。宋初的书家在书法上大多体现出杨凝式合晋唐书风为一体的追求，具有既承继唐法，又追踪晋人的倾向。宋朝废除以书取仕的制度，从客观上削弱了与士人切身利益相关的书法地位，然宋太宗出内府之收藏，诏刻《淳化阁帖》之举，却从另一方面普及了书法。《淳化阁帖》共十卷，除历代帝王书外，大半属二王法帖，而唐人作品一件不收，其用意是在重新确立二王的经典价值，而摆脱唐人的笼罩。不过宋随唐后，唐人书法又成就斐然，馀风所及在宋初尚不可避免。《淳化阁帖》恰起着拓宽书家眼界的作用，改变着宋初出现的“趋时贵

书”的风气。当然真正找到一条自己的道路，由继承晋宋与唐代书法而变为宋人独特的面目，实要到欧阳修之后。他提倡以复古来达到创新的目的，指出：“学书当自成一家之体，其模仿他人，谓之奴书！”并主张“多阅古人遗迹，求其用意，所得宜多”，所谓“得意忘形”是也。欧阳修的书法思想，领挈了一代书风。他推崇蔡襄，称其“独步当世”，其实质在于推出自己时代的楷模。之后，他的学生苏东坡承继老师的观点，又推蔡书为“本朝第一”，意在提倡“以我作古”，敢于创造的精神。苏东坡的弟子黄庭坚亦主此论，说：“随人作计终后人，自成一家始逼真”，他复推苏东坡为本朝第一。苏东坡又对后起的米芾赞赏备至。在这样的氛围中，“宋四家”中的苏、黄、米成为宋代最具代表性的尚意派书家。

二、明董其昌曾指出：“晋人书取韵，唐人取法，宋人取意。或曰：意不胜法乎？不然，宋人自以其意为书耳，非能有古人之意也。然赵子昂则矫宋之弊，虽已意亦不用矣，此必宋人所诃，盖为法所转也。”这是一位理论家在历史上第一次用韵、法、意三个概念来观照书史。至清梁巘又将董氏的上述论断衍变为“晋人尚韵，唐人尚法，宋人尚意”。今人不知出处，习惯“尚某”的说法，又添加了许多“尚”来，则使原意改变。其实董氏用“取”要比用“尚”准确。因原话之意，实指宋人是在晋、唐人的基础上，着重阐发“己意”。我们今天看“宋四家”的书法，虽发源于二王一系，但都能跳出唐人藩篱，而各具鲜明的特色，其最重要的原因，就是注入了“己意”。宋人关于“己意”的审美取向，有着深刻的时代背景。一是宋代优遇文人的政策，促成了文人的自尊意识；二是儒、佛、道思想的结合，使禅宗在宋代士大夫中极为盛行，并渗透到他们的灵魂深处，故宋人于书法的取意，也几乎与禅宗的哲学思辩融为一体。诸如苏轼所言：“无法之法”、“不工之工”、“我书意造本无法，点画信手烦推求”、“我虽不善书，晓书莫如我”，无不透露出禅机。至于米芾“呵祖骂佛”，更似乎直把自己当高僧来看待。宋人重“意趣”的结果，使本时期书法发展与唐产生了明显的变化，如楷书成就不高，非不能也，实不喜唐人作规矩严格的楷书；唐人的狂草有旭、素之高峰，然颠狂之激情也不合宋人复归自然的自由精神；行草一体，非真非草，既非正襟危坐，又非放荡不羁，所以正合宋人取意之说，并因此产生一代成就最高者。

三、宋代是书史上“帖学”的形成期。“帖学”概念，宋代本无。缘于

清人提出碑学后，相对而生。若言帖学，唐太宗令钩摹王羲之墨迹赐近臣学习，怀仁集王字刻成《圣教序》以传播王羲之字法，实已肇其端，因其目的均可谓与刻帖相同。然就历史上第一次刊刻官帖，以至朝野风靡刻帖，使之成为习书者不可缺少的范本，则始于北宋初。宋太宗诏王著刻成《淳化阁帖》之后，效仿者甚众，如《潭帖》、《绛帖》、《汝帖》、《鼎帖》不一而足。然由于王著疏于考订，所编《淳化阁帖》多有舛误，致使批评之声此起彼伏。于是徽宗时，又刻成精于阁帖的《大观帖》。南渡后，宋高宗命刻《绍兴米帖》，专刻米芾墨迹。宋孝宗再出内府所藏《阁帖》重刻禁中，称《淳熙阁帖》，后又以南方新收集到的晋唐名家法书，刻成《淳熙秘阁续帖》。至于私家刻帖，如《西楼帖》、《群玉堂帖》、《凤墅帖》、《宝晋斋帖》，多刻苏、米之迹，亦名重当世。此外，单刻帖也十分盛行，仅《兰亭》一帖，刻者无数，当以千计，如赵子昂所言："《兰亭》帖，当宋未南渡时，士大夫人人有之。"(《兰亭十三跋》) 刻帖的热潮，也促使鉴定真伪善劣刻本学问的出现。南宋时，姜夔的《兰亭考》、桑世昌的《兰亭考》、俞松的《兰亭续考》，又如曾宏父的《石刻铺叙》、曹士冕《法帖谱系》等都是专门研究此道的。宋代刻帖之盛给书法的发展注入了新鲜血液，以后元明清三朝，除清代碑派中少数书家外，大部分书家都是通过刻帖来学习书法的。

四、南宋和金代的书法，大多受苏、黄、米三家的影响，如南宋的吴琚、米友仁学米，金则王庭筠学米，蔡松年父子学苏，皆名重当时。而南宋第一个皇帝赵构即原学黄，后学米。如杨万里所云："高宗初作黄字，天下翕然黄字；后作米字，天下翕然学米字；最后学孙过庭字，故孝宗、太上皆作孙字。"(《诚斋诗话》) 当然高宗尝有复古振兴之念，虽身体力行，然与南宋国力一样，既不合时宜，也力量不济。到南宋中期出现了陆游、范成大、朱熹、张孝祥等书家，有中兴之势，近世亦有学者，将他们并称为南宋四家。不过此四家不能与宋四家相类比，其中，范、张仍不出苏、黄、米的笼罩，而朱熹作为理学家，重教化而轻文艺，论书中抨击苏、黄、米为"乱写"字，后元、明两朝都曾将程、朱理学作为官学，故而他的书法观亦曾影响了许多人。然若论这位"圣贤"本身的书法，即在南宋四家中，也只能作为末流。除此之外，颜真卿的书法亦颇有影响，尤其是北方少数民族，性刚烈，书风亦然，故直到蒙古入主中原，颜字也大受欢迎。南宋虽不乏优秀的书家，但多学近人，而不追本源。加上国势的衰落，书法亦日渐衰退。

五、宋代的书法理论在唐代的基础上，确有着自己的建树和特色。主要的有北宋朱长文的《续书断》、米芾的《书史》、黄伯思的《东观馀论》等，南宋姜夔的《续书谱》、陈槱的《负喧野录》、岳珂的《宝真斋法书赞》、赵孟坚的《论书法》、陈思的《书苑菁华》、《书小史》、董史的《皇宋书录》等，无论是在内容、体例上，还是在考据、鉴评上都具有新的突破。当然，宋代颇具特色的还是散见于题跋中的书论，如欧阳修《六一题跋》、苏轼《东坡题跋》、黄庭坚《山谷题跋》、米芾《海岳名言》等，这些题跋的论述虽谈不上系统，但无处不闪烁着作者的真知灼见。题跋以其简短的语言，记录有感而发的精辟思想，成为宋代文人士大夫阐发文章书画鉴评的最重要的文学形式，它不仅加快了诗、书、画三者融为一体的进程，而且对后世文人书画有着深远的影响。

# 一、北宋时期的书法

北宋初，太祖赵匡胤不重艺文，直至太宗赵匡义即位，开始注重艺文复兴，书法才略有振衰之势。初期的书法主要为晚唐、五代之馀烈，随后则刮起一股“趋时贵书”的风气，对书坛产生了消极影响。此时，文坛领袖——欧阳修，竭力运用理论武器，不断作出振聋发聩的呼吁，为书法的发展清除了人们思想上的障碍；蔡襄勇于创新的探索精神；苏轼、黄庭坚、米芾“尚意”书家的出现，致使书坛风气为之丕变，翻开了宋代书法史上最为耀眼的一页。

## 1 北宋前期书家

北宋前期的书家有两种情况：一种是身跨两朝的书家，如徐铉、王著、李建中等；另一种是宋朝建国后的书家，如宋绶、周越、林逋、苏舜钦兄弟、文彦博等。他们不仅自己对书法有一定贡献，而且对当朝书家亦有影响。此时，虽有追逐时风所产生的负面效应，但也是时代使然。

徐铉（917～992），字鼎臣，广陵（今江苏扬州）人。先事南唐后主李


图108 宋 徐铉 重摹秦峄山刻石

煜，官至吏部尚书。后随之入宋，历官给事中、散骑常侍。著有《骑省集》。

徐铉10岁则能属文，与弟锴以文翰知名于江南，有“二徐”之称。自盛中唐篆书大家李阳冰之后，篆法中绝，而徐铉于危乱之间，能精研文字学，尤善篆、隶，且独创“㖞匾法”。尝奉诏刊定许慎《说文》三十卷，为复兴文字学作出了重要贡献。《续书断》将其篆书列入妙品，曰：“初虽患骨力歉阳冰，然其精熟奇绝，点画皆有法。及入朝，见《峄山》摹本，自谓得师于天人之际，搜求旧迹，焚掷略尽，较其所得，可以及妙。”《宣和书谱》云：“识者谓自冰之后，续篆法者惟铉而已……后人跋其书者以谓：‘笔实而字画劲，亦似其文章。至于篆籀，气质高古，几与阳冰并驱争先。’此非私言，天下之言也。”有《重摹秦峄山刻石》（图108）拓本和《千字文》墨迹传世。其行书风格不出晋唐人轨辙，有《私诚帖》墨迹传世。

徐铉的文字学、篆书影响当时，从其出者有徐锴、郑文宝、查道袭等。徐锴（920～974），字楚金。徐铉之弟。曾及进士第，历官屯田郎中、知制诰、集贤殿学士。能文、善字学，精篆隶。欧阳修《集古录》称：“铉与弟锴，皆能八分、小篆，在江南以文翰知名，号‘二徐’，为学者所宗。”尝撰《紫极宫石磬铭》，并以小篆书之，惜书已不传。郑文宝（953～1013），字仲贤，宁化（今福建宁化）人。太平兴国八年（983）进士，官至兵部员外郎。工诗，善篆隶，雅好鼓琴。篆书得徐铉亲授，曾书小篆《千字文》示于师，师尝云：“篆难于小而易于大，郑子小篆，李阳冰不及，若大篆可兼尔。”

王著（生卒年不详），字知微，成都（今四川成都）人。由蜀归宋，迁卫尉寺丞、太守，官至翰林侍书。

由于宋太宗赵匡义喜好书法，王著便以王羲之之后而毛遂自荐，甚得

恩遇。时任翰林侍书，常与侍读、待诏应召书艺于小殿，直至深夜而归。淳化三年（992）太宗令其将历代名家墨迹汇编成十卷，摹刻于枣木板上，名为《淳化阁帖》，并赠赐二府大臣，遂传天下，学者得以师法，后来众多书家皆从此出。然因王著学识所限，多有舛错，后世微词甚众。不过，若站在历史的立场上看《淳化阁帖》，则功大于过，其贡献在于以一种复制印刷的方式，使古代遗留下来的经典法书得以普及天下，故其历史价值不可低估。王著本人的书法，当时也为翰林所尚，以致世称"小王书"，亦曰"院体"，由此可见其影响之一斑。

王著正、行书皆精，先取法虞世南，后直追智永，故"笔迹甚媚，颇有家法"。（《宋史·本传》）朱长文《续书断》有记："永禅师《真草千文》残缺，著补字数百，一刻石，颇得其形范，世宝重之。"此外其还善大书，全用劲毫，为笔甚大，号称"散笔"，极遒劲妍媚。然陈槱却认为其书"全无骨力"，似乃过激之论。黄庭坚称："王著临《兰亭序》、《乐毅论》，补永禅师（智永）、周散骑（周越）《千文》皆妙绝同时，极善用笔，若使胸中有书数千卷，不随世碌碌，则书不病韵，自胜李西台（李建中）、林和靖（林逋）矣。"当是公允之言。王著书法作品现已失传，故今人难以评述。受其影响者有周越、宋绶、蔡襄等。

李建中（945～1013），字得中，号岩夫民伯。祖籍京兆（今陕西西安），后徙居洛阳，遂为洛阳（今河南洛阳）人。太平兴国进士，历官著作佐郎、殿中丞、太常博士、工部郎中。恬于进取，曾三求掌西京御史台，故世称"李西台"。参与校定《道藏》。

李建中虽游于宦海，却颇具逍遥之风。爱洛阳风土，构筑园池，称"静居"。善修养之术，庋藏古器名画，喜好诗文，每游览山水处多留题咏，诗以清淡闲暇为胜。工书法，尤精真行，篆籀、八分、草、隶（楷）皆擅。相传曾手书郭忠恕《汗简》进献，甚得太宗帝的嘉奖。其书初从张从申入，再进王书之殿堂，遂融会贯通，咸臻其妙。对李建中的书法，历来评家褒贬不一。黄山谷对其评价甚高，曰："李西台出群拔萃，肥而不剩肉，如世间美女，丰肌而神气清秀者也。"又说："西台书，所谓字中有笔者也。字中有笔，如禅家句中有眼。""虽少（稍）病韵，然似高益、高文进画神佛，翰林工至今以为师也。"（《山谷题跋》）苏轼则批评其书"格韵卑浊，尤有唐末以来衰陋之气"，但他也还觉得"终不可弃"。（《苏轼文集》）客观地说，

李建中的书法由于起手取法较低，虽成就斐然，但终于难脱俗气一病。其传世墨迹有《土母帖》、《贵宅帖》、《同年帖》，均为晚年所作。其中《土母帖》(图109) 是他最晚的一件作品，也是最具代表性的。其用笔淳厚而不乏骨力，沉着而不失遒劲；结体则以挪动部首，擒纵开阖来形成欹侧而险绝的势态；疏朗的行距和或大或小的字距，以及清新而浓郁的用墨，形成了一种端庄温雅的气质。受其影响而著名者为稍后的林逋。

图109 宋 李建中 土母帖

林逋（968～1028)，字君复，钱塘（今浙江杭州）人。谥和靖。少孤，力学好古，性恬淡，无意仕进，隐居西湖孤山二十年。终身不娶，以梅鹤为伴，世称“梅妻鹤子”，有《林和靖诗集》。

林逋能诗，用语颇具孤峭澄淡之气格，他的“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”成为咏梅绝唱。善绘事，工书法，尤精行草。其书师承李建中而以瘦出，苏轼赞曰：“诗如东野不言寒，书似留台差少肉。”(《苏轼诗集》) 黄庭坚称：“诗句自然沉着，其字画尤工，遗墨尚当宝藏，何况笔法如此，笔意殊类李西台而清劲处尤妙。”又称其书：“清气照人，其端劲有骨，亦似斯人涉世也耶！”(《山谷题跋》) 陆游更是推崇备至，云：“君复书法又自高胜绝人，予每见之，方病不药而愈，方饥不食而饱。”(《放翁题跋》) 应该说，林逋的取法也不高，但为何能获得与他老师完全不同的评价呢？原因即是林逋以一位高逸绝尘的隐士之心作书，笔下自然流露出远离尘埃、超凡脱俗的山林之气，这是世尘中人难以企及的。林逋有《自书

诗帖》、《三君帖》等墨迹传世。其中《自书诗帖》（图110）是其成熟书风的代表，用笔冷峭而清俊，章法疏朗而萧散，给人一种恬淡宁静、超迈孤傲之感。

宋绶（991～1040），字公垂，赵州平棘（今河北赵县）人。大中祥符元年（1008）赐同进士出身。历官知制诰、翰林学士兼侍读，知应天府。仁宗时，拜参知政事、出知河南府。后复召知枢密院事、参知政事。谥宣献。

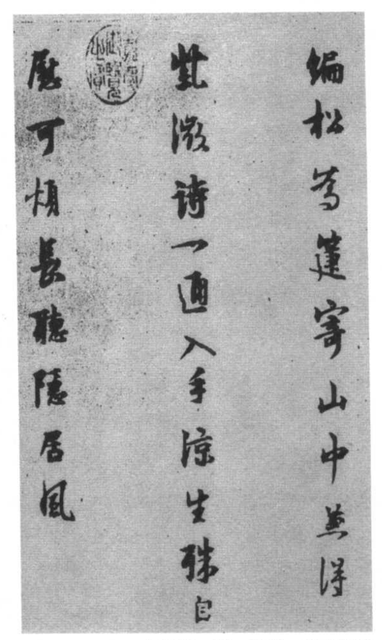
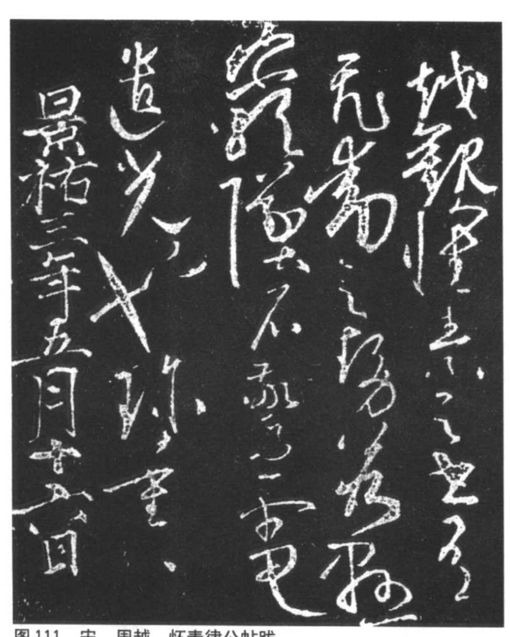


图110　宋　林逋　自书诗帖

宋绶雅有记性，诵《法华经》十日不复遗漏一字。家藏书甚富，皆手自校勘。曾以善文翰而供职于翰林，同修《真宗实录》、国史，为当时文坛上德高望重者。宋绶书法由中唐时的萧诚、徐浩而转宗二王之法，晚年能脱前人规模，自成一家。当时名卿大臣的碑志，多求其书。尤其是从神宗游心艺文，颇归翰墨于宋氏之时，天下便靡然学之，号称“朝体”。朱长文《续书断》曰：“遒婉冲丽，当世共珍之。”黄庭坚称其书：“富有古人法度，清秀而不弱，此亦古人所难。”（《山谷题跋》）《宣和书谱》云：“尝为小字正书，整整可观，真是《黄庭经》、《乐毅论》一派之法……议者又谓‘世之作字，于左右布置处，或枯或秀，惟绶左右皆得笔，自非深造者特未易知。’”天圣五年（1027）书夏竦所撰《慈孝寺碑》，仁宗亲自篆额，另尚有楷书《千文》问世，惜已不传。受其影响者大多为当时名流，其中最具成就者，当属蔡襄。

周越（生卒年不详），字子发，一字清臣，淄州邹平（今山东邹平）人。为三门发运判官。景祐三年（1036）以国子博士兼膳部员外郎知国子监书学，历知州、主客郎中等。有《古今法书苑》。

周越博学，以工书为世所重。然评家对其真行、草书究竟谁更精善却各持己见。《续书断》认为：“草书精熟，博学有法度，而真翰不及。如俊士半酣，容仪纵肆，虽未可以语妙，于能则优矣。”而《宣和书谱》则不然，


图111　宋　周越　怀素律公帖跋

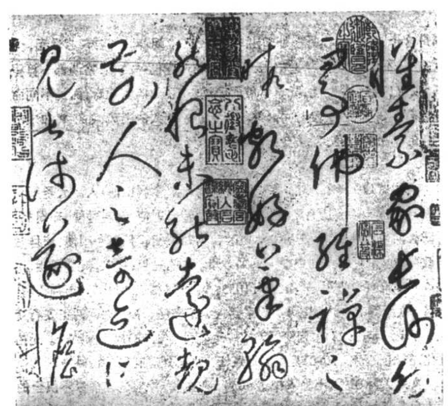
曰："落笔刚劲足法度，字字不妄作。然而真行尤入妙，草书入能也。"根据史料分析，当时评家对其草书入能，有俗气的观点大抵是一致的。如"倘灭俗气，当为一流"，(《宣和书谱》)"字法软俗，殊无古气"。(魏泰《东轩笔录》)就连学过周越草书的黄庭坚也云："初以周越为师，故二十年抖擞俗气不脱。"因此，可言《宣和书谱》对其真行、草书的定位应合理一些。周越的草书有《怀素律公帖跋》(图111)刻帖本传世，观之，其特点确实不出上述所评。楷书有《洛神赋十三行跋》刻帖本、《王著千字文跋》墨迹传世。黄山谷称："下笔沉着，是古人法。若使笔意姿媚似苏子瞻，便觉行间茂密，去古人不远矣。"(《山谷题跋》)此论对周越的楷书既给予了充分肯定，又对其资力不逮而表示深深地惋惜。

周越书法成就不高，还能为当时所尚，纯属时代使然。受其影响而著名者有后来的蔡襄、黄庭坚、米芾等一代大家。

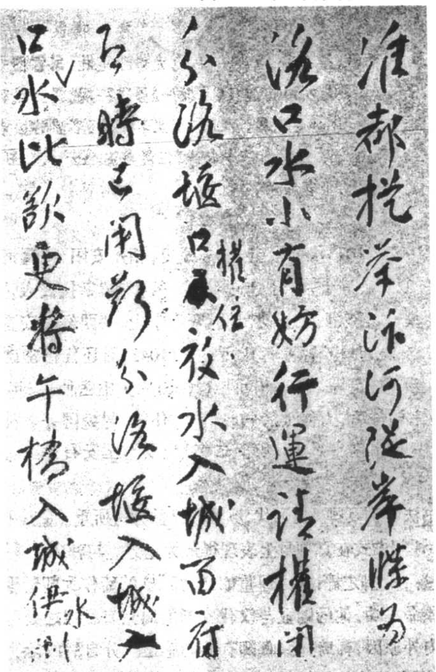
苏舜钦(1008～1049)，字子美，绵州盐泉(今四川中江)人。景佑元年(1034)进士，任光禄寺主簿、大理评事。庆历四年(1044)范仲淹荐其才，擢集贤校理，监进奏院。因宰相杜衍为其岳父，与范党行新政，为人倾陷，以监守自盗论罪除名，流寓苏州。八年(1048)复任湖州长史。有《苏学士集》。

苏舜钦工诗文，与梅尧臣同为欧阳修诗文革新运动最重要的辅佐者。其诗"笔力豪隽，以超迈横绝为奇"，(欧阳修《六一诗话》)有"挽杨刘之颓波，导欧苏之前驱"(宋荦《苏子美文集序》)之誉。精鉴藏，家有王羲之《快雪时晴帖》、《兰亭序》、怀素《自叙帖》等经典法书，其父苏耆还曾作《书画纪》，这些都为其学书提供了极其优越的条件。善书法，尤以行、草书为

优，皆入妙品。其草书得益于怀素，有草书墨迹《补怀素自叙帖前六行》(图112)传世。朱长文《续书断》称其书："如花繁上林，月晃淮水，光彩浮动。"黄山谷亦有"用笔沈著，极不凡"之评。


图112 宋　苏舜钦　补怀素自叙帖前六行

其兄苏舜元亦以书名世。苏舜元(1006～1054)，字才翁。天圣七年(1029)赐进士出身。历官殿中丞、太常博士、三司度支判官。能诗，工书。朱长文《续书断》称其："草隶卓尔不群。"张舜民云："本朝草圣知名者苏舜元。"有草书墨迹《杂书帖》传世。受二苏影响者有蔡襄、黄庭坚、米芾等著名书家。

图113　宋　文彦博　汴河帖


文彦博（1006～1097)，字宽夫，汾州介休（今属山西）人。天圣五年（1027）进士，历官殿中侍御史、枢密副使、参知政事、同中书门下平章事，以太师致仕。封潞国公，谥中烈。有《潞公集》。文公荣任仁、英、神、哲四朝，出将入相五十年，为北宋间一代重臣，故书名实为勋业所掩。于书极留心草法，曾临褚遂良《圣教序》以示僚属，而坐客不能辩之，可见其学力至深。黄山谷谓其书："笔势清劲，真不愧古人。"（《山谷题跋》）楼钥云："潞公翰墨飞动，使人望而生畏。"（《攻媿集》）朱长文《墨池篇》亦有"风格英爽"之称。有行书墨迹《汴河帖》(图113) 等

传世，看似不甚经意，然却于无暇经营处，透露出书家自适其意的机智。

此外，尚有李宗谔、范仲淹、石延年等，亦为当时有成就的书家。

## 2 欧阳修与其书学思想

欧阳修（1007～1072），字永叔，号醉翁，晚号六一居士，吉州庐陵（今江西吉安）人。天圣八年（1030）进士。景祐年间任馆阁校勘，庆历三年（1043）知谏院，擢知制诰，赞助“庆历新政”。新政失败，出知滁、扬、颍等州十一年。后历翰林学士、知开封府、枢密副使、参知政事等。因反对王安石变法，坚请致仕。有《欧阳文忠集》、《集古录》等。

欧阳修4岁丧父，由母亲郑氏教之以学。虽家境贫寒，却勤勉有志，聪慧过人，弱冠时则已名扬当地。曾与洛阳的尹洙、梅尧臣等年轻才子结为“洛阳七友”，相互切磋诗文、道义，试图重振古文。以科举为契机，拣拔英才，力排险怪奇涩的“太学体”，遂天下文风为之大变。致使后人称颂的“唐宋八大家”中有六家都为宋人，其中除他自己之外，其他人都与他的奖掖有关。尝奉命主编《新唐书》，又自撰《新五代史》，此书以精湛的文笔，被后人称为史传文学，也是二十四史中唯一的私修正史。

欧阳修并不以书名世，他的书法与其在政治、历史、文学上的卓越成就相比，确有差距，然在书法方面的贡献却也铮铮有声。其早年对书法就颇有兴趣，虽因政事所缠，亏于用力，但对书法之理却能了然于心，并以振兴书学为己任。凡周汉以降，金石遗文，断编残简，掇拾异同，编之谓《集古录》。这部著作开我国金石学先河，是学术史上的一座里程碑。他在此著的编撰过程中多有感慨“自唐末兵戈之乱，儒学文章扫地而尽。圣宋兴百馀年间，雄文硕学之士相继不绝，文章之盛，遂追三代之隆。独字书之法寂寞不振，未能比踪唐室，余每以为恨。”“余尝与蔡君谟论书，以谓书之盛莫盛于唐，书之废莫甚于今。”“唐之武夫悍将暨楷书手辈字皆可爱，今文儒之盛，其书屈指可数者无三四人，非皆不能，盖忽不为尔！”这些感慨不仅充分地表现了一位文坛领袖的时代责任感，而且也是在呼吁全社会都能于书法用功，振兴书学。除此之外，他还身体力行，单日学草书，双日学真书；真书兼行，草书兼楷，十年不倦，以使自己的书法实践和认识水平不断提高。

欧阳修书法初受周越影响，后“因邕书得笔法”，(《欧阳文忠集》) 再追求钟王以来字法，遂自成一家。《灼艾帖》，是其存世最早的一幅作品，被其朋友江休复认为是“书法最弱笔，浓磨墨以借力”。(《江邻几杂志》) 而《集古录跋尾》(图114) 与上述作品书写的时间只相隔八年，但风格上却发生了极为明显的变化。正如苏轼所评:“用尖笔干墨作方阔字，神采秀发，膏润无穷。”“笔势险劲，字体新丽，自成一家。然公墨迹自当为世所宝，不待笔画之工也。”(《苏轼文集》) 可以说，他的这种进步正是因为编撰《集古录》，得以拓宽眼界而逐步获得真理所致。他曾云:“因见邕书，追求钟、王以来字法，皆可以通，然邕书未必独然，凡学画者，得其一可以通其馀，余偶从邕书而得之耳！”(《欧阳文忠集》) 其实质是在阐述学书当通过个别，寻求共性，一旦把握共性，则可达到一通百通，即“遗貌取神”也。又云:“学书不必惫精疲神于笔砚，多阅古人遗迹，求其用意，所得宜多。”(《六一题跋》) 即指出学书不可“死学”，而要“活用”，此乃“得意忘形”是也。他还进一步认为:“学书当自成一家之体，其模仿他人，谓之奴书！”(《欧阳文忠集》) 这些见解不仅改变着他自己，还深深地影响了一代人。譬如他于熙宁五年 (1072) 所书的《上恩帖》，在总体风格基本统一的前提下，凝练而不失畅达，清俊中又见沉稳，

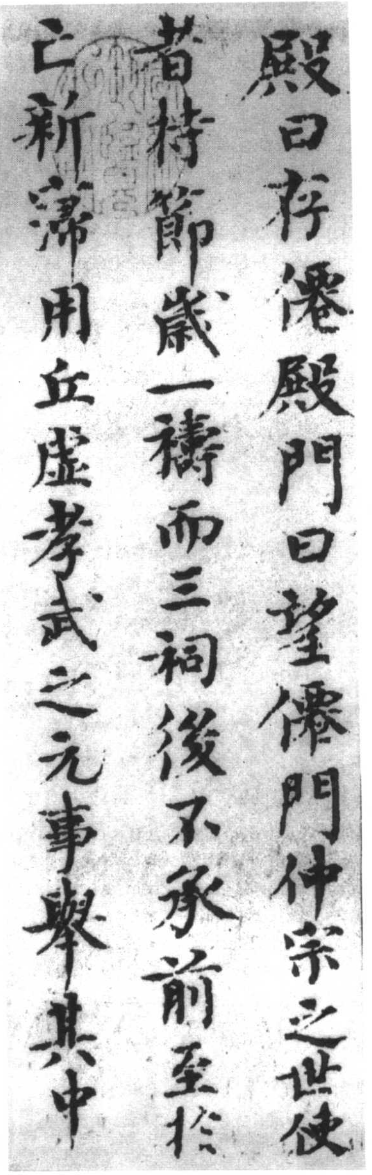


图114 宋 欧阳修 集古录跋尾

实不愧是一幅超拔绝俗之佳作。

在习书上如何取法、如何继承和创新，他还有着极其精辟的论断："羲、献世以书自名，而笔法相去甚远。父子之间，不同如此，然皆有足喜也。""文字之学，传自三代以来，其体随时变易，转相祖习，遂以名家，亦乌有定法邪！至魏晋以后，渐分真草，而羲、献父子为一时所尚，后世言书者，非此二人皆不为法。其艺诚为精绝，然谓必为法，则初何所据？所谓天下孰知夫正法哉！"（《六一题跋》）这些重要论断，实乃"尚意"书风的理论先导，为苏轼、黄庭坚、米芾等"尚意"书家的出现提供了重要的契机。

## 3 宋四家：蔡襄、苏轼、黄庭坚、米芾

蔡襄、苏轼、黄庭坚、米芾是北宋中后期崛起的书家，他们共同的努力，创造了宋代书法史上最为辉煌的成就，后世将他们并称为"宋四家"。

蔡襄（1012～1067），字君谟，兴化军仙游（今福建仙游）人。天圣八年（1030）进士。历判官、馆阁校勘。庆历三年（1043）知谏院，赞助"庆历新政"。新政失败，出知福州。皇祐二年（1050）以右正言、同修起居注召还。历知制诰、知开封府、福、泉二州。建造泉州万安桥。嘉佑五年（1060）擢翰林学士。英宗朝，迁三司使、出知杭州。谥忠惠。有《蔡忠惠集》。

宋初以来，书法多承晚唐五代之遗风，能书者大多效仿前代，更有甚者，为了博取功名，竞学时流，不思进取，整个书坛一片寂然。随着仁宗朝掀起的政治革新浪潮，书法领域也出现了崇尚古法追求新意的风气，其代表人物则是蔡襄。蔡襄博才多学，政绩斐然，诗文清妙，书法各体皆优，行书第一，小楷第二，草书第三，均入妙品。除此之外，尚能大字、隶书、飞白，可谓是一个全能的书家。他的书法深受仁宗帝的喜爱，尝书曰："御笔赐字君谟"，（《续书断》）以表示对他的恩宠之情，并御制《元舅陇西王碑》文，由蔡襄书写。可见苏轼评其"天资既高，积学深至，心手相应，变态无穷，遂为本朝第一"和"独步当世"（《苏轼文集》）是颇有见地的。

蔡襄的书法先受之于周越、宋绶，再掺入欧阳询、虞世南笔意，又由虞而上溯王羲之，融合颜真卿之神韵，终成自家面目。蔡襄最具贡献的是行书，其中有两类：一类是较工整者，如《澄心堂纸帖》（图115），用笔遒润劲实，结体沉稳端雅，颇有雍容华滋、淳淡婉美的韵味。另一类是较洒

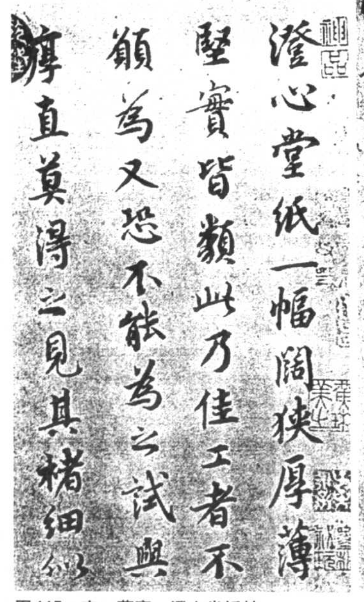


图115　宋　蔡襄　澄心堂纸帖

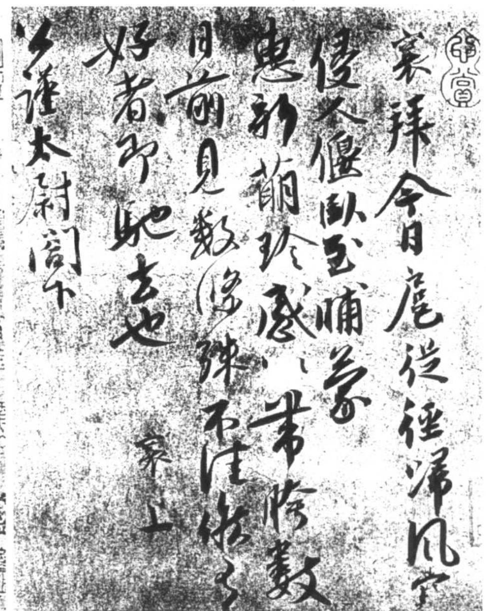


图116　宋　蔡襄　扈从帖

脱者，如《扈从帖》(图116)、《脚气帖》，用笔简练精巧，结体闲雅温静，灵动自在，于洒脱雅逸中可见优游飘然的情境。黄庭坚《山谷题跋》云：“蔡君谟行书简札甚秀丽可爱。”又言，“君谟书如蔡琰《胡笳十八拍》，虽清壮顿挫，时有闺房态度。”米芾也以为：“蔡襄书如少年女子，体态娇娆，多饰名花。”(《宝晋英光集·补遗》)其次是小楷，有《谢赐御书诗》墨迹和《茶录》刻帖本传世，多有一种从容优雅的姿态，“尤精劲，为世所宝”。(《欧阳文忠集》)再次为草书，《陶生帖》可视为其草书中的代表作品，苏颂《魏公集》评曰：“君谟作飞草尽风云龙蛇之变。”蔡襄也自诩：“每落笔为飞草书，但觉烟云龙蛇，随手运转，奔腾上下，殊可骇也。静而观之，神情欢欣，可喜耳！”他的大字亦为世所重，如《万安桥记》，“端重沉着，宜为本朝法书第一。”(周必大《平园集》)王世贞亦云：“万安天下第一桥，君谟此书雄伟遒丽，当与万安桥争胜。结法全自颜平原来，惟策用虞永兴耳。”

蔡襄能够突破宋初“趋时贵书”风气的笼罩，经过毕生的努力将己意与古人融为一体，走出一条属于他自己的路而成为一代大家。他的这种探

索精神，势必为“尚意”书家的登台铺平了道路。但由于时代和个人才力所限，在书法上终身未能脱去“弱”、“媚”之病。

苏轼（1037～1101），字子瞻，初字和仲，号东坡居士。眉州眉山（今属四川）人。嘉祐进士，复举制科，授凤翔府签书判官。治平中入判登闻鼓院，召试得直史馆。历判官告院、开封府推官。熙宁中上书批评王安石新法之弊，出任杭州通判。元丰二年（1079）因“乌台诗案”下狱，责授黄州团练副使、本州安置。哲宗元佑间，历起居舍人、中书舍人、翰林学士兼侍读。四年（1089）出知杭州。六年，召为翰林学士承旨，后出知颍州，迁扬州。七年，召还擢兵部尚书，转礼部，兼端明殿、翰林侍读二学士。哲宗亲政，出知定州。绍圣初，以“讥斥先朝”、“诽谤先帝”之罪名，贬知英州，未至，又贬惠州安置，再贬昌化军安置。徽宗即位赦还，翌年病逝于常州。追谥文忠，赠太师。有《东坡七集》、《东坡易传》、《东坡乐府》等。

苏轼生性旷达，博学强识，在政治上失意要比得意多，“然终不以为恨”。(《苏轼文集》)也许正是这种政治上的失意，使之将才能全部转到文艺上来，成为能文章、善诗词、精绘事、工书法的一代雄杰。其文章众体兼备，纵横恣肆，格高力雄，不仅是唐宋古文八大家之一，而且有“宋之文莫盛于苏氏”（《宋濂文集》）之誉。诗歌题材广泛，“情与事无不可尽者”，(李东阳《怀麓堂诗话》)以清新雄健的风格，与黄庭坚并称“苏黄”，也被后人视为北宋诗的最高成就。词风气势磅礴，倾荡磊落，如诗如文，为豪放派的开路先锋。绘画亦别出心裁，用蔗渣画石，朱砂写竹，不以形似，但求意趣，是文人画队伍中的佼佼者。书法上则“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”(《苏轼文集》)，努力挣脱唐人重法观念的束缚，注重自我精神的体现和情感的宣泄，追求一种高度自由的创作心态，开创了宋代“尚意”的新书风。黄庭坚对苏轼极为尊崇：“本朝善书自当推为第一，数百年后必有知余此论者。”又云其：“书法娟秀，虽用墨太丰而韵有余，于今为天下第一。”“大小真行皆有妩媚可喜处。”(《山谷题跋》)所评极是。

苏轼的书法深受欧阳修的影响，少规摹二王，中岁学颜真卿，晚喜李邕，一生皆游于晋唐人之间，但却能“自出新意，不践古人”(《苏轼文集》)，形成一种抒发自我精神的独特书风。他曾言：“我书意造本无法，点画信手

烦推求”（《苏轼诗集》），其实质在于说明书家所抒发的“己意”是在“无法”的状态下“信手”而成。他的“无法”和“信手”，包含两个方面的意义：一是法度应为我所用，而不可以法禁锁天性，即“书初无意于佳乃佳尔”（《东坡题跋》）；二是在“有法”的基础上的一种自由。这种自由是通过积学来完成的。他十分强调以“笔成冢，墨成池，不及羲之即献之；笔秃千管，墨磨万铤，不作张芝作索靖”（《苏轼文集》）的执著精神来追求“法”的自由。因此，辩证地处理好“法”与“意”之间的关系，找准振衰继绝的途径，才是真正“自出新意”、获得成功的关纽。

苏轼的书法始终透露出他那独特的审美思想，即“淡”和“静”。所谓“淡”，就是平淡自然，神妙天成，即“觉来落笔不经意，神妙独到秋毫颠”（《苏轼诗集》）；“如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于不可不止，文理自然，姿态横生”（《苏轼文集》）。他对“淡”作出过这样的解释：“凡文字，少小时须令气象峥嵘，彩色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。其实不是平淡，绚烂之极也！”（《苏轼文集》）这真是一言道破天机。所谓“静”，则是“欲令诗妙语，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。阅世走人间，观身卧云岭。咸酸杂众好，中有至味永。诗法不相妨，此语当更清。”（《苏轼诗集》）他的书法正是在这样的审美思想指导下，无时无刻不让人感受着平淡和静谧，其实不是平淡，绚烂之极也！其实不是静谧，动荡之极也！

他的书法最能体现自我精神的则是行书，而将自我精神体现最为彻底的又是他在黄州

图117　宋　苏轼　杜甫桤木诗帖

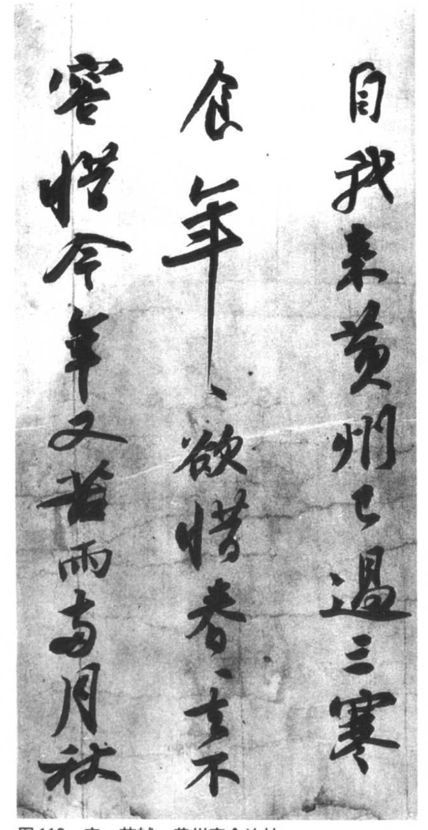


图118　宋　苏轼　黄州寒食诗帖

时所创作的作品，如《杜甫桤木诗帖》(图117)、《黄州寒食诗帖》(图118)、《前赤壁赋》等。其中尤为突出的是《黄州寒食诗帖》，有“天下第三行书”之称。其点画坚实肯定，沉著凝重，笔势偃侧但不拖沓，涩而能达，滞中有畅。字形多呈横势，有“石压虾蟆”之感。章法上，起首的几排小字，节奏平缓；接着行笔速度加快，字形逐渐变大，行距或宽或窄，字距或大或小；最后一排独立成行的小字，与起首遥相呼应。浓郁的墨色，散发着奕奕神采。这幅作品在苏轼的一生中绝无仅有，对此他自视不凡，曰：“此纸可以鑱钱祭鬼。东坡试笔，偶书其上，后五百年，当成百金之直。物固有遇不遇也！”又曰：“书此以遗生，不得五百千，勿以予人。然事在五百年外，价直如是，不亦钝乎？然我佛一坐六十小劫，五百年何足道哉！”(《东坡题跋》）历史是公正的，他的这一预言和自信未出五百年，就已完全实现。黄庭坚也给予了高度评价:“东坡此诗似李太白，犹恐太白有未到处。此书兼颜鲁公、杨少师、李西台笔意，试使东坡复为之，未必及此。”黄州对苏轼来说，是在逆境中充分展现人生价值的地方，就连苏轼自己在临终前两个月，题李公麟为他所画的像时还云：“问汝平生功业，黄州惠州儋州。”可以说，正是黄州造就了苏轼的这一绝世佳作。

其楷书亦有成就，如大楷《丰乐亭记》、《醉翁亭记》等，用笔圆润遒劲，沉著厚重；结体趋方扁形，丰满而清俊，显现出一种雄浑伟岸的人格精神。黄庭坚《山谷题跋》云：“东坡尝自评作大字不若小字，以余观之诚

然。然大字多得颜鲁公《东方朔画赞》笔意，虽时有遣笔不工处，要是无秋毫流俗。”

苏轼的“尚意”书风，对宋代及后世产生了极大的影响。其弟苏辙、子苏过均为善书者。苏辙（1039~1112），字子由，号颍滨、乐城、颍滨遗老。嘉祐进士。历官尚书右丞、门下侍郎、太中大夫。谥文定。有《乐城文集》等。其文与父、兄并称为“三苏”。书风也颇近苏轼，然有不及处。黄庭坚《山谷题跋》云：“子由书瘦劲可喜，反复观之，当是促笔甚急而腕著纸，故少雍容耳。”有《车马帖》、《晴寒帖》等传世。苏过（1072~1123），字叔党，号斜川居士。有《斜川集》。能文，工书，存世作品有《试后四诗》、《疏奉言论帖》。宋释惠洪《石门文字禅》云：“叔党行、草皆蝉蜕坟尘之类，笔法近亚乃翁（苏轼）。”

黄庭坚（1045~1105），字鲁直，号山谷道人，晚号涪翁，洪州分宁（今江西修水）人。治平四年（1067）及进士第。历叶县尉、国子监教授、太和知县。元丰八年（1085）召为秘书省校书郎，逾年除神宗实录院检讨官、集贤校理。元祐六年（1091）实录成，进起居舍人。绍圣初，新党谓实录“多诬”，贬涪州别驾，黔州安置。元符元年（1098）迁戎州安置。三年，复鄂州盐税。徽宗崇宁二年（1103）因所作《承天院塔记》被告讦为“幸灾谤国”，除名，编管宜州。绍兴初，追谥文节。有《豫章黄先生文集》、《山谷琴趣外篇》。

黄庭坚性格孤傲超脱，才高学广，甚重儒家思想，融合释道，兼取理学，注重自我修养，不以荣辱为怀。诗、词、文均臻一流，曾因受知于苏轼，与秦观、张耒、晁补之并称“苏门四学士”。开创“江西诗派”，被誉为“宋兴以来，一人而已。”（《苕溪渔隐丛话》）其作词，时出生字俚语，成为金元曲家之滥觞，后人也将他和秦观合称“秦七、黄九”。于文，主张“以故为新”，讲究“点铁成金”、“换骨夺胎”，勇于创新，不随人后。书法的审美思想与其文学可谓是如出一辙，以其独特的风格而傲视宋代书坛。

黄庭坚的书法与“宋四家”中的其他三人有着明显的不同，他不仅楷书妍媚，而且还是唯一行、草两体皆善，并取得重大成就者。其行书早年得苏轼指点，故书风与之颇近，如元祐二年（1087）所作《徐纯中墓志铭》，除了灵动、气韵不如之外，区别甚微。但自从别离老师后，书风则逐渐产生了变化，这种变化在他晚年的作品中体现得最为充分。如《牛口庄题名》、

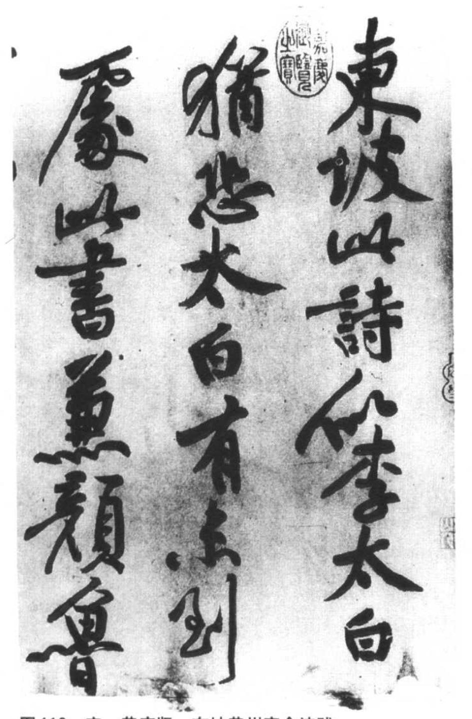



图119　宋　黄庭坚　东坡黄州寒食诗跋

《东坡黄州寒食诗跋》(图119)、《经伏波神祠诗》、《松风阁诗》等，用笔生涩老辣，多有战掣之笔；结字呈放射状，即中宫紧敛，外部舒放，已完全形成了自己独特的书风，这不能不说是他在艺术上的自觉所获得的累累硕果。这种自觉，一方面是他对自己早期的书法不断地作出深刻地反省。如他曾言："此予元祐末书差可观者……当年自许此书可与杨少师比肩，今日观之，只汗颜耳！盖往时全不知用笔……此一轴字都无笔意，可覆酱瓿耳！至元祐末所作书帖差可观，然用笔亦不知起倒，亦自蜀中归后书少近古人耳。"又言："观十年前书，似非我笔墨耳！年衰病侵，百事不进，唯觉书字倍增胜。"(《山谷题跋》)另一方面是他善于寻找突破老师的不二法门。首先，在审美上避开苏轼的"淡"和"静"，而走出一条重"韵"去"俗"的道路。尝言："书画以韵为主"，"士生于世，可以百为，唯不可俗，俗便不可医也。"(《山谷题跋》)马宗霍对"宋四家"的评价中亦云："综是四家，冠冕一代，要其独到，各有专胜：蔡胜在度，苏胜在趣，黄胜在韵，米胜在姿。"(《书林藻鉴》)其次是借古，他们同游于晋唐人之间，但苏只挑隽秀清雄一路，如《东方书朔画赞》、《争座位帖》等；他就专选雄强宽博一路，如《大唐中兴颂》、《瘗鹤铭》等。再次是用笔，苏轼以卧笔著腕来取妍；他则以高提笔，令腕随己意左右，得篆籀气。第四是结体，苏轼如"石压虾蟆"；他似"树梢挂蛇"。总之，他在艺术上努力与老师拉开距离，始终认为"随人作计终后人，自成一家始逼真"。(《山谷诗外集补》)由是观之，师生二人虽在诸多方面的选择不尽相同，但是，他们在书法中表现已

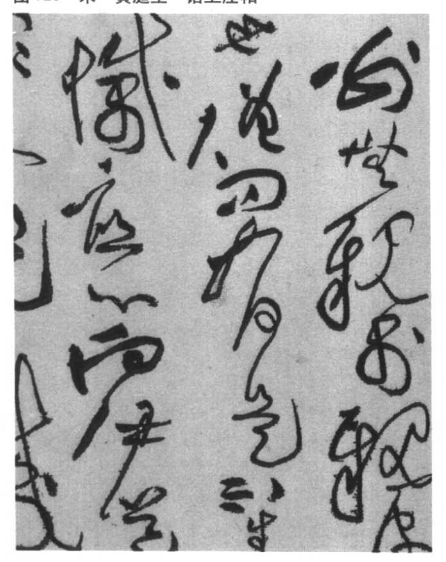
意的最终目标却是一致的，实可谓殊途同归。

黄庭坚于草书用功尤勤，取法亦广。先从小草入手，钟繇、王羲之、韦诞、张芝、索靖、智永无不涉足。后倾心狂草，曾曰："予学草书三十馀年，初以周越为师，故二十年抖擞俗气不脱。晚得苏才翁、子美书观之，乃得古人笔意。其后又得张长史、僧怀素、高闲墨迹，乃窥笔法之妙。"（《山谷题跋》）他的这段独白，不仅真实地反映了他的习草过程，而且还说明了他对旭、素一脉草书上的认识与苏轼、米芾截然不同。如苏轼曾对旭、素的草书几乎到了呵斥的程度："颠张醉素两秃翁，追逐世好称书工。何曾梦见王与钟？妄自粉饰欺盲聋。有如市娼抹青红，妖歌嫚舞眩儿童。"（《苏轼诗集》）他之所以这样，是由于在他眼里旭、素的草书只是为了"追逐世好"和"妄自粉饰"的作态，违背了他所崇尚的平淡自然的审美思想。其实，黄庭坚于草书，是竭力反对"弄笔左右缠绕"（《山谷题跋》）的造作之态，他同样追求自然，但他所追求的自然，既包含作书时的自然状态，又包含从生活、自然界的自然之理中获得用笔之意。苏轼似乎对自然的第二种境界很难理解，云："古人得笔法有所自，张以剑器，容有是理。雷太简乃云闻江声而笔法进，文与可亦言见蛇斗而草书长，此殆谬矣！"但对此，他也有出而反尔的时候，譬如他在《跋文与可论草书》中谈到："留意于物，往往成趣。昔人有好草书，夜梦则见蛟蛇纠结。数年或昼日见之，草书则工矣，而所见亦可患。与可之所见，岂真蛇耶？抑草书之精也？予平生好与与可剧谈大噱，此语恨不令与可闻之，令其捧腹绝倒也！"由此看来，苏轼对旭、素一脉狂草的认识确有些局限。又如米芾初喜狂草，而后得见晋人书，则执著追之，并认为草书必以晋人之古为胜。曾言："草书若不入晋人格，聊徒成下品。张颠俗子，变乱古法，惊诸凡夫，自有识者。怀素少加平淡，稍到天成，而时代压之，不能高古。高闲而下，但可悬之酒肆，䛒光尤可憎恶也！"（《中国书法全集37·米芾一》）而黄庭坚则初研小草，再入狂草，并由宋人上追唐人旭、素，乃至高闲，并将变古为新作为自己的最终目标。他对古法自有认识，云："见张长史行草三帖，与王子敬不甚相远。盖其姿性颠逸，故谓之张颠，然其书极端正，字字入古法。"并十分自信地说："近世士大夫罕得古法，但弄笔左右缠绕，遂号为草书耳！不知与科斗、篆隶同法同意。数百年来，惟张长史、永州狂僧怀素及余三人悟此法耳！"（《山谷题跋》）可见，他眼里的"古法"，已是为我所取，融会贯通的"古法"，而不是以"古法"为"古法"。

他佩服的正是张旭“变乱古法”的勇气。黄庭坚对怀素也甚有感恩之情，自言因“见怀素《自叙》”，才“顿悟草法，下笔飞动，与元祐前所书大异。”（曾敏行《独醒杂志》）显然，他在草书上的认识确有独到之处。

黄庭坚的草书是随着他对草书认识的不断深化而发展的，这从他存世的作品中也可以看出，如《花气帖》为其早期所作，虽已成自家风格之雏形，但用笔生硬，少圆转，结字乏生动，章法也欠丰富，正如他自己所言："俗气不脱"。而于绍圣二年（1095）过涪陵得见怀素《自叙帖》之后所作的草书，已可谓是其成熟的风貌，如《刘禹锡竹枝词》、《李白忆旧游诗》、《杜甫寄贺兰铦诗》、《诸上座帖》(图120)、《廉颇蔺相如列传》等。圆劲的用笔充满着篆籀气，方折的曲线蕴涵着奇崛的风采；舒张的笔画造成雄放健朗、兀傲豪纵的笔势；结字则随意而成，奇形异态，恍惚不可端测；章法上通过字形本身的左顾右盼，上俯下仰，形成一种跌宕起伏的雄浑气势。释居简赞道："山谷草圣，不下颠张醉素。"（《北硐集》）元代赵孟頫称："黄太史书得张长史圆劲飞动之意，望之如高人胜士，令人惊叹。"（《松雪斋集》）刘敏中评其草书曰："浩乎如云行，倏乎如电流，如惊蛇，如游龙，意态横出，不主故常，当使人心动目眩，而莫知其然也。静而察之，无一画之违于理。呜呼！可谓能尽草书之变。虽然，非其胸中贯之以天下之书，而充之以浩然之气，则亦安能至于是哉！"（《中庵集》）黄庭坚的狂草实乃上承唐代张旭、怀素，下启明朝祝允明、王铎，是唐代之后传递狂草的重要人物。

图120　宋　黄庭坚　诸上座帖



米芾（1051～1108），初名黻，字元章，号火正后人、鹿门居士、襄阳漫仕、海岳外史等，襄阳（今湖北襄樊）人。以恩补浛光尉，历长沙掾、杭州观察推官、润州州学教授。元祐七年（1092）为雍丘令。旧党失势，乞

监中岳庙。绍圣四年（1097）任涟水军使，历江淮荆浙等路制置发运使管勾文字、蔡河拨发，迁太常博士，转权知无为军。崇宁五年（1106）为书画二学博士，迁礼部员外郎，故人称“米南宫”。有《书史》、《画史》、《宝章待访录》、《宝晋英光集》等论著。

米芾天资高迈，为人狂放，不能与世俯仰，故宦途时有不畅，却不以为然。有洁癖，着唐服，蓄奇石，常因奇言异行、怪诞之事，传笑天下，故人往往称之为“米颠”。能诗文，不蹈前人轨迹，多造奇情险句，清雅绝俗。工绘画，山水、人物皆自成一家。所作山水，树木简略，烟云掩映，世称“米家山水”。于人物，喜画古圣贤像。精鉴裁，被后世奉为鉴家之圭臬。书法诸体皆善，尤以行书为胜。与苏轼、黄庭坚、蔡襄并称为“宋四家”。苏轼称其书“当与钟、王并行，非但不愧而已。”（马宗霍《书林藻鉴》）董其昌认为则当是“宋朝第一，毕竟出东坡之上。”（《画禅室随笔》）米芾的《伯充帖》也曾透露：当时确有“天下第一者”之誉。

米芾的书法之所以取得如此高的成就，应该说与他转益多师和勤奋有着密切的关系。他近学周越、苏子美，远追晋唐，锐意摹仿二王、颜真卿、柳公权、欧阳询、褚遂良、段季、师宜官、罗让、沈传师等，“取诸长处，总而成之。既老始自成家，人见之，不知以何为祖也”，（《海岳名言》）故人称“集古字”。他为了达到这一目标，大量收集古人法帖、墨迹来拓展自己的眼界，曾将“所藏晋唐真迹，无日不展于几上，手不释笔临学之，夜必收于小箧，置枕边乃眠。”（岳珂《宝真斋法书赞》）他还说：“一日不书，便觉思涩。”（《海岳名言》）工夫不负有心人，他的努力不仅使他达到临仿乱真而不能辨的水平，而且还赢得了千秋万世的名声。米芾传世作品甚多，其行书代表作有《蜀素帖》、《苕溪诗帖》（图121）、《珊瑚

图121 宋 米芾 苕溪诗帖





图122　宋　米芾　珊瑚帖

帖》(图122)、《多景楼诗册》等。用笔爽劲利落，随意而适，尤其是在中侧锋的转化中极见精妙，真可谓“八面出锋”；结字灵活多变，姿态飞动，欹侧但不失稳健，俯仰间而又有照应;章法则用字与字之间的挪让和或大或小字距来打破单调的直线行款，故行气生动流畅；用墨浓淡相宜，那时常出现的飞白，使得米字显得更加苍劲有力，趣味盎然。苏轼称赞米芾的行书如“风樯阵马，沉著痛快。”(马宗霍《书林藻鉴》)黄庭坚对他的评价也甚高，云:“快剑斫阵，强弩射千里，所当穿彻，书家笔势，亦穷于此。”(《山谷题跋》)米芾的小楷亦颇为精湛，存世的刻帖本有《呈事帖》、《王略帖跋》等，墨迹有《皇太后挽词》等。董其昌云:“南宫自珍小楷，非进御及跋家藏名迹则不作也。”袁励准亦称:“遒健俊拔，为南宫晚年神境。”(《群玉堂帖卷八·米芾小楷跋》)其草书作品有《中秋登海岱楼诗》、《焚香帖》、《吾友帖》等，有晋人风采，然未至一流。

米氏书风在宋时影响极大，且家有传人。米友仁(1086~1165)，原名尹仁，字元晖，小名虎儿、鳌儿、寅孙，号海岳后人、懒拙道人。芾长子。官至兵部侍郎，敷文馆直学士。米友仁于绘画用功最多，天机超逸，不事绳墨，所作山水，点滴烟云，草草而成，真趣弥漫，故为世所宝重，与其父有“大米、小米”之称。书法从父出，然不脱其窠臼。宋魏了翁《鹤山集》曰:“元晖书虽不逮其父，然如王、谢家子弟，自有一种风格。”清康

有为说："米友仁书中含，南宫外拓，而南宫佻僄过甚，俊若跳踯则有之，殊失庄若对越之意，若小米书，则深奇秾缛，肌态丰嫮矣。"（《广艺舟双辑》）有《吴郡重修大成殿记》、《录示文字帖》、《杜门帖》等传世。

## 4 北宋其他书家

与宋四家中的苏、黄、米相先后的尚有沈辽、钱勰、蔡京兄弟、薛绍彭、宋徽宗等书家，他们的头上虽没有耀眼的光环，但也有着自身的价值。尤其是宋徽宗虽治国无方，但在振兴艺文上却有他特有的贡献，其本人的书法成就也堪称一流，诚然不是宋代其他皇帝所能相提并论的。

沈辽（1032～1085），字睿达，钱塘（今浙江杭州）人。因兄入仕，监寿州酒税。熙宁间，历官监明州市舶司、杭州军资库。徙池州，筑室齐山，名曰"云巢"。有《云巢集》。沈氏长于诗文，与兄遘、从叔括号称"三沈先生"。尤善书法，楷、行俱佳。其书少习沈传师，晚学王献之，"特立不群，遂能名家，虽未可入神，盖可入妙。"（李之仪《姑溪居士文集》）然由于求新过激，主张"意在笔先"，故多有造作之气。存世行书墨迹有《颜采帖》、《秋杪帖》等，前者用笔生涩，结体奇诡，字距甚密，行气流畅，颇有孤山野岭的荒率之趣。而后者风格与前者迥异，于楷、行、草书的相杂中，多有经营布置的痕迹，故有不协调之感。楷书有《曾巩墓志》传世，与盛中唐楷书的宽博气象相合。

钱勰（1034～1097），字穆父，临安（今浙江杭州）人。吴越王钱倧曾孙。以父荫知尉氏县。神宗时，历提点京西、河北、京东诸路刑狱。出使高丽，归拜中书舍人。知开封府，进户部尚书。哲宗亲政，为翰林学士兼侍读。谥文肃。钱勰生性儒雅，姿容优美，作诗清新遒丽，文章雄深雅健，工书，尤善行草。其楷书师承欧阳询，草书深造王献之阃域。存世作品有《先起居帖》，冲融平和，"萧散朴雅，不类近时书。"（岳珂《宝真斋法书赞》）此外，尚有《知郡帖》传世。受其直接影响而著名者有黄庭坚、米芾等。

蔡京（1047～1126），字元长，兴化军仙游（今属福建）人。熙宁进士。神宗时，累官起居郎、中书舍人、知开封府。哲宗时，权户部尚书。徽宗时，拜右仆射，旋为太师。尽贬元佑诸臣，立党人碑，又籍元符间上书涉及新政者为邪等，共309人，皆锢其子孙。创"丰亨豫大"，荼毒全国，为

“六贼”之首。曾于大观三年(1109)奉圣旨将《淳化阁帖》更定编次重刻，是为《大观帖》。因当时尽出原藏真迹临摹，定其舛误，故质量自高《淳化阁帖》一筹。蔡京的书法，师蔡襄，学徐浩，转沈传师，再从欧阳询，乃深法二王，遂自成一家，为海内所宗。相传“宋四家”中的蔡，本是蔡京，然由于人恶其品行，故以蔡襄取而代之。存世行书墨迹《致节夫帖》(图123)为其代表作，用笔痛快爽劲，字势豪健飞动，呈现出一幅风神朗发之气质。此外，尚有《唐玄宗鹡鸰颂跋》传世。

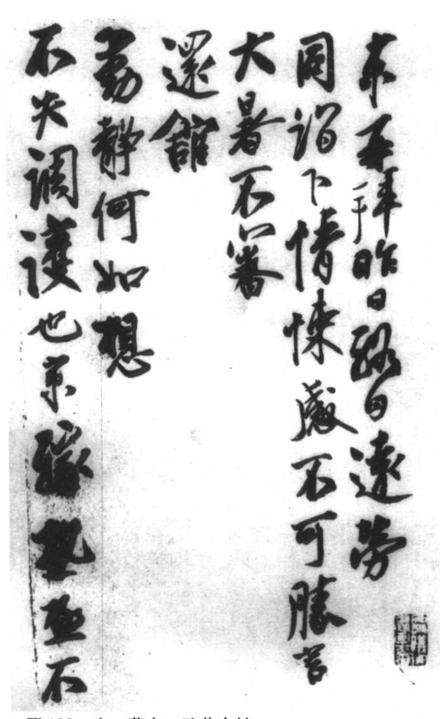


图123　宋　蔡京　致节夫帖

其弟蔡卞亦有书名。蔡卞(1058~1117)，字元度，王安石之婿。熙宁进士。绍圣四年(1097)拜尚书右丞。徽宗初，贬官，居池州。旋起知大名府，擢知枢密院，知开封府。后累迁镇东军节度使。谥文正。撰有《毛诗名物解》。蔡卞“自少喜学书，初为颜行，笔势飘逸，圭角稍露，自成一家。亦长于大字。晚年高位，不倦书写，稍亲厚者必自书简”。(《宣和书谱》)王世贞称其书：“圆健遒美，有兼人之力，而时以己意参之。”(《弇州山人稿》)存世作品有《雪意帖》、《唐玄宗鹡鸰颂跋》。其风格确不出评家所言，然实际水平终不逮兄。

薛绍彭(生卒年不详)，字道祖，号翠微居士，别署河东三凤后人，河中万泉(今山西万荣南)人。元祐元年(1086)官承事郎，监上清太平宫，累官秘阁修撰、梓潼路转运使。薛氏善楷、行、草书，纯以王羲之为宗，尤得益于归己所有的《定武兰亭》。以书画与米芾相友善，在书法上，时人亦将“米、薛”并称。赵子昂《松雪斋文集》称其书：“如王、谢家子弟，有

风流之习。”虞集亦云:“薛书尤雅正。”(《道园学古录》)存世书迹有《云顶山诗》、《晴和帖》、《乍履危涂帖》、《上清帖》(图124)等。由于薛氏过于偏爱王羲之书,故难免为狭窄的眼界所限,以致其书“法度森严,变化较少,品在海岳(米芾)翁下。”(张丑《清河书画舫》)

宋徽宗(1082~1135),即赵佶,神宗第十一子。初封遂宁郡王,再封端王。元符三年(1100),哲宗崩,无嗣,由曾布等策定即位。在位二十五年,怠于政治,远斥忠良,重用奸邪,以至国事大衰,内乱外扰,终于身虏国亡。

宋徽宗作为一代昏庸之君,虽治国无方,然却是一位杰出的艺文天才。他于临政期间,大兴书画之学,专置书画院,待诏立班,以书画院为首,并特准佩鱼。御府所藏法书、名画,百倍于先朝。尝敕文臣将御府所藏历代书画编辑为《宣和书谱》、《宣和画谱》、《宣和博古图》等。艺文之事可谓轰轰烈烈,然终因国事不振,艺文之兴,只是昙花一现,实乃国亡俱亡矣。

宋徽宗不仅十分热衷艺文之事,而且多才多艺。工诗词,有《宣和宫

图124　宋　薛绍彭　上清帖

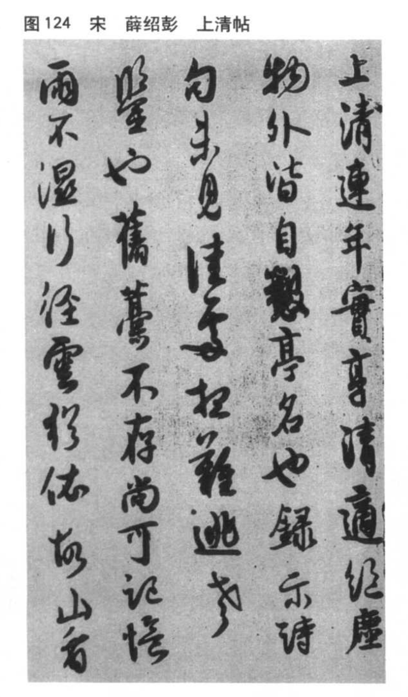
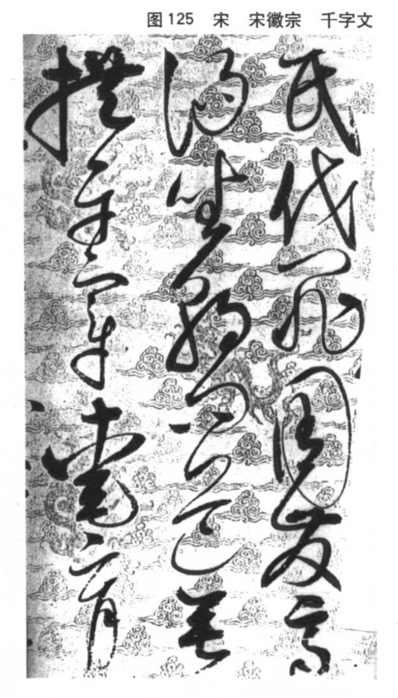


图125　宋　宋徽宗　千字文



词》三卷，已佚，今人辑有《宋徽宗诗》、《宋徽宗词》。善绘画，山水、人物、花鸟、墨竹，无不精工极妍，刻画入微，善体物情。能书法，真、行、狂草皆为优等。真行初习黄山谷，后从薛稷脱胎而出，自创"瘦金体"，有《楷书千字文》、《秾芳诗帖》等传世。其用笔刚劲爽利，横竖画的收笔以及笔画的转折处都有明显的顿笔，结字内敛外放，在非常强烈的装饰意味中洋溢着奕奕神采。狂草纯学怀素，用笔圆润光洁，轻捷畅达；结体疏朗，开合有致 章法随着纵逸的笔势一贯直下，充分地展示了一位帝王雍容华滋、从容不迫的宫廷气象。有草书《千字文》(图125)、《草书团扇》等传世。

此外，尚有唐询、韩琦、刘敞、王安石等书家，他们在书法上也均有一定的贡献。

## 二、南宋时期的书法

北宋的灭亡，不仅丢掉了半壁江山，还使艺文遭到了重创，内府、私家所藏历代图书文籍乃至书画经典大量被劫，士大夫们的进取精神也为之一落千丈，书法元气大伤。虽有高宗赵构欲复古振兴书坛，陆游、范成大、朱熹、张孝祥南宋四大家的艰苦求索，吴琚、张即之、赵孟坚等一批书家也有上乘的表现，但终因国力不济，已无法再现北宋时的书法辉煌。南宋书法总的特征仍然为苏、黄、米三家之馀风，并没有更多的发展。

### 1 南宋前期书家

南宋前期的书法主要有三种现象：一是以宋高宗为首的复古之风；二是赵令畤、孙觌、王升、刘涛等，走着一条因循苏、黄、米的道路；三是朱敦儒、陈与义、秦桧等所具有的创新精神。

宋高宗（1107～1187），即赵构，徽宗第九子。宣和三年（1121）封康王，靖康二年（1127）即位，建都临安。绍兴三十二年（1162）禅位于孝宗，自称太上皇。宋高宗在位三十五年，于政治上并不比其父徽宗高明多少，他同样荒于朝政，不分忠奸，排斥抗金，主张和议。虽一度为形势所

迫，任用岳飞等名将，但终因听信奸相秦桧之谗言，大功垂成之时冤杀岳飞，收缴诸将兵权，以割让土地，称臣纳贡，与金人达成和议，形成南宋偏安之局。在艺文上能步父后尘，多留神古雅，当干戈俶扰之际，竟然不遗馀力，求访法书名画。又于榷场购北方遗失之物，故绍兴内府所藏，不减宣、政。清闲之燕，展玩摹拓不懈怠，论书之理亦颇独到，大有复古振兴书法之意，但终因国力不济，昔日宋四家书法的辉煌与宋代统一的大好河山一样一去不复返了。

宋高宗于书法用功甚勤，曾自言："凡五十年间，非大利害相妨，未始一日舍笔墨。故晚年得趣，横斜平直，随意所适，至作尺馀大字，肆笔皆成，每不介意。至或肤腴瘦硬，山林丘壑之气，则酒后颇有佳处。古人岂难到也！"（《翰墨志》）其行书初学黄庭坚，继习米芾，后转魏晋、六朝笔法，专研《褉帖》尤深，故其书法面目亦多种多样。如他早年所作的《佛顶光明塔铭》，除笔力柔和温润，不如山谷苍劲老辣；结体略有内敛之势，不如山谷雄放恣肆之外，确是一副"黄体"风骨。而《徽宗御集序》是其48岁时书，虽有"铺算之状"，但雍容雅度，已透露出魏晋人的韵致。其小草源于孙过庭《书谱》，有《洛神赋》（图126）传世，虽温文尔雅，有二王笔意，然用笔的生动和神采终不及《书谱》。

图126　宋　宋高宗　洛神赋

吴说（生卒年不详），字傅朋，号练塘，钱塘（今浙江杭州）人。南渡后曾任转运使、知信州，终主管崇道观。

吴说家藏甚为丰富，李清照曾遭窃而丢失赵明诚所藏大量金石、翰墨，则为其贱价得之。这无疑为吴说眼界的拓展提供了得天独厚的条件，加上

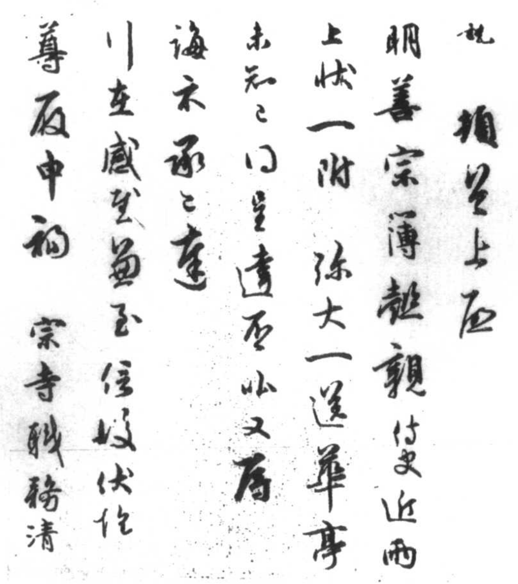


图127　宋　吴说　明善宗簿帖

书法又家有渊源，取法上也能追晋蹦唐，因此，吴说在楷、行、草、榜书方面均有一定的造诣是为必然。其中成就最高者当属行书，岳珂《宝真斋法书赞》云："先君（霖）尝评近世书，有曰：'公行书如汉武仙台侍女，飘裾长袖，清娴娇丽，特患无出世间态。'"清吴升《大观录》称其："行体直逼虞永兴，娟秀大雅。"存世作品有《明善宗簿帖》(图127)、《昨晚帖》、《垂喻帖》等。其次为草书，且有两种，一是自创的"游丝书"，宋高宗对此甚为推赏，曰："绍兴以来，杂书、游丝书，惟钱塘吴说。"岳珂《宝真斋法书赞》谓："出奇炫巧，牵合不断，匀劲媚直，凡工书者例难之。候笔力之进退，每以是为要法，虽若纤巧，不可废也。藏之以备书体之一焉。"汪藻亦曾作诗赞曰："游丝随春风，忽向窗儿落。传观凛飞动，安得此健药。自言临池时，屡阅更岁龠。毫端几百炼，始到虫网络。谁云右军后，兹事秘冥漠。一朝神明还，千载宛如昨。乃知炉锤妙，信手皆合作。"如存世的《游丝帖》，诚然不出上述所评。二是小草，由孙过庭上追王羲之，存世作品有《私门帖》，其圆劲而流丽的用笔，优美而多姿的结字，空灵而疏透的章法，足以让人犹如饱览晋唐人风采的感觉。再次为楷书，陈继儒以为"傅朋为宋小楷第一"。(《妮古录》) 董其昌《画禅室随笔》亦称："昔人称吴说真书为宋朝第一，今观所书《九歌》，应规入矩，深得《兰亭》、《洛神》遗意。"有《定武兰亭跋》传世。其榜书沉稳端润，亦颇得高宗赏识。吴说处于南宋初期，不仅兼擅多种书体，而且都能够取得如此高的成就，实属不易。

此时，尚有一批受苏、黄、米三家影响，而且颇具成就的书家。如赵令畤（1061～1134），原字景贶，苏轼为改德麟。存世墨迹有《乔仲常画赤壁图卷跋》等，在苏字的基础上，融进了黄山谷放射性的用笔，形成了颇具特色的苏、黄混合体。孙觌（1081～1169），字仲益，常州人。其书法以苏为主，再掺入米意，故亦能体现出自我面目。有《平江帖》墨迹传世。王升（1076～？），字逸老，号羔羊居士，汴（今河南开封）人。存世墨迹有《首夏帖》等。刘焘（生卒年不详），字无言，长兴（今属浙江）人。存世墨迹有《昨夕帖》。王升、刘焘二人的书法均有很浓的米意，王较为工整平和；刘则潇洒欹侧。另有一批具有创新意识的书家，也颇有书名。如朱敦儒（1081～1175）的跌宕放逸，陈与义（1090～1138）的清远简淡，秦桧（1090～1155）的雄肆跋扈，确是一种超然远览、脱去时风、张扬个性的典型。

## 2 南宋四家：陆游、范成大、朱熹、张孝祥

"隆兴和议"所带来的暂时和平，促进了艺文的繁荣，书法当然也不例外，而最能代表这个时期书法水平的中坚力量，则是陆游、范成大、朱熹、张孝祥，近世亦有学者将他们并称为"南宋四家"。

陆游（1125～1210），字务观，号放翁，山阴（今浙江绍兴）人。以荫补登仕郎。绍兴二十四年（1154）应礼部试，名列前茅，因论恢复，被秦桧黜落。孝宗即位，迁枢密院编修官，赐进士出身。范成大帅蜀，辟为参议官。淳熙五年（1178）东还。历提举江西常平茶盐公事、礼部郎中。嘉泰二年（1202）应召修孝、光二朝实录，次年书成，钦宝谟阁待制，致仕。其著述有《剑南诗稿》、《渭南文集》、《南唐书》、《老学庵笔记》等。

陆游才气超逸，满腹经纶，"本意灭虏收河山"（《楼上醉书》），然而和议已成，庙堂之上讳谈兵事的残酷现实，使之"报国欲死无战场"（《陇头水》），因此，他便将恢复江山之志，愤郁不平之气，全部凝集于诗文之中，正如他自己所言："蹭蹬乃去作诗人。"（《初冬杂咏》）他的这种自觉选择，使他以诗、词、散文著称于世，并长于史学，兼善书法。诗多沉雄郁勃，慷慨激昂，鼓吹恢复，诋斥议和，是一位杰出的爱国诗人，素有"诗史"和"小太白"之誉，与尤袤、范成大、杨万里并称为"中兴四大家"。其书法

的审美思想和风格与其诗文同调，追求“大巧谢雕琢”（《夜坐示桑甥十韵》）的审美理想，认为：“诗凭写意忘工拙”（《初晴》），“无意诗方近平淡”（《幽兴》），“信手自成章”（《即事》），“文章本天成，妙手偶得之。”（《文章》）显然，他不是为“工”求“工”，而是崇尚“写意”、“信手”和“天成”。他的书法师承和风格则完全是由此而定，草书习张旭，“犹龙跃凤翥，鹏搏鲲运”。行书学杨凝式，“笔札精妙，意致高远”（朱熹《朱子文集》），有《自书诗卷》（图128）、《怀成都诗卷》、《上问帖》、《野处帖》等传世。其中《自书诗卷》可视为陆氏的代表作，用笔沉雄苍老，精爽飞越。

范成大（1126～1193），字致能，号石湖居士，吴郡（今江苏苏州）人。绍兴进士。孝宗时，出使金国，不畏强暴，几被杀害。历静江知府兼广西安抚使、四川制置使。淳熙五年（1178），拜参知政事，因言者所论，被罢奉祠。有《石湖集》、《吴船录》等。

范成大是一位风神英迈之士，诗词、文章皆善，尤以诗名世。其田园诗清逸隽伟，宏丽婉秀。于国计民生方面的诗，则体现了对社会问题揭露较为深刻和对百姓疾苦的关怀之情，故当时每有篇章，即日便传，往往被人弦歌，题于屏扇，可见“范诗”影响之大。其书法虽为诗名所掩，然在当时亦以能书者称。范氏书法主要工行草，师承苏轼、黄庭坚、米芾三大家而自变一体，虽未尽合古，但自有一种神气，亦足可称佳。王

图128　宋　陆游　自书诗卷



世贞《弇州山人稿》称其书：“圆熟遒丽，生意郁然。”有《西塞鱼社图卷跋》(图129)、《荔酥沙鱼帖》等墨迹传世。

此外，他还从大量的实践中得出重要的经验“学书须是收昔人真迹佳妙者，可以详视其先后笔势、轻重往复之法。若只看碑本，则唯得字画，全不见其笔法神气，终难精进。又学时不在旋看字本，逐画临仿，但贵行住坐卧常谛玩，经目著心。久之，自然有悟入处。信意运笔，不觉得其精微，斯为善学。”这个经验道出了学书过程中碑本与真迹、亦步亦趋的模仿与灵活多变的学习之间的内在联系和本质区别，也就是说不能只看碑本，而必须要看古人的经典真迹，这样才能真正地把握用笔的奥妙；不能机械地模仿，而要经久悬念、心摹手追和灵活把玩，才能达到顿悟的彼岸。学书者，实不可不明。

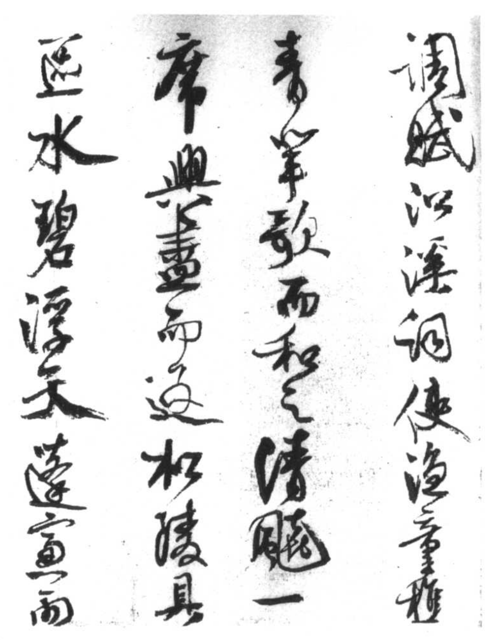


图129 宋 范成大 西塞鱼社图卷跋

朱熹（1130～1200)，字元晦，一字仲晦，号晦庵、紫阳、考亭、云谷老人等，徽州婺源（今属江西）人。绍兴进士。历官同安县主簿、知南康军、提举浙东茶盐公事、知漳州、秘阁修撰等。宁宗初，任焕章阁待制，旋以本职提举南京鸿庆宫。“庆元党禁”被削职。追谥曰文。

朱熹受业于李侗，得程颢、程颐之传，兼采周敦颐、张载等人学说，集宋代理学之大成，开创“程朱理学”学派，世称“朱子”，其学术思想在历史上产生了巨大影响。正因为朱子是一位理学家，故其理学思想的根深蒂固，使之对蔡襄之后的尚意派书家苏、黄、米持否定态度，云:“本朝如蔡忠惠以前，皆有典则。及至米、黄诸人出来，便不肯恁地。要之，这便是世态衰下，其为人亦然！”(《晦庵论书》)又云:“字被苏、黄胡乱写坏了！

近见蔡君谟一帖，字字有法度，如端人正士，方是字。”（明钟人杰辑《性理会通·字学》）他所谓的“典则”，就是“法度”，而“法度”又等同于“端人正士”，这种有失偏颇的观点，不仅直接影响了他的书法审美观，而且导致了他的书法艺术缺少内涵的结果。事实上，宋代书法史上最辉煌的成就，正是以蔡为起点，经过苏、黄、米的共同努力而取得的。如果没有他们，宋代书史将会重写。朱熹的书法实不可与其学术成果相提并论，其书法发展的脉络也不甚清晰，但根据其众多的题跋，如“书学自唐而大盛。然人各见已长，汉魏之法遂废。入宋后，名胜相传与不过以唐人为法。至于黄、米，极欹倾侧媚、狂怪怒张之势。近年，朱鸿胪、喻工部出，极超然远览，追迹元常于千载之上，诚不得不奇。故尝集墨刻而为此卷。以《乐毅论》笔法书《相鹤经》最为精伦”，以及董其昌所评“大都近钟太傅法，亦复有分隶意”来分析，可知大致的取向是魏晋之法。其存世作品有《秋深帖》（图130）、《城南唱和诗》、《卜筑帖》等。其中最具代表性的是《秋深帖》，用笔轻捷自如，笔力柔弱，但却信笔草草；结字平正典雅，退尽火气；字距紧密，行距宽松；墨色浓淡相宜，甚为平和，完全是一副严谨而又儒雅的学者风度。作为理学家，他的书学思想，对后世也有一定影响。

图130　宋　朱熹　秋深帖

张孝祥（1132～1170），字国安，号于湖居士，和州乌江（今安徽和县）人。绍兴二十四年（1154）状元。历礼部员外郎、起居舍人、中书舍人、建康留守、荆南知府、荆

湖北路安抚使等。乾道五年（1169）因病退居芜湖。有《于湖集》、《于湖词》。

张孝祥天资敏妙，政事、文章、诗词、翰墨皆远过于人。曾于殿试之日，对廷濡墨答圣问，立就万言，未加删点，且字画遒劲，卓然鲁公，圣上试取阅之，读其卷首，大加赞赏，疑其为谪仙人。胪唱赋诗，尤其隽永。时人称其状元策、诗、书为“三绝”。词亦为豪放派之重镇。其书法从颜真卿、米芾出，而能自变一体。评家称其书“多得古人用笔意”，“字法奇古”，“甚真而放”，当是不虚。存世墨迹有《台眷帖》、《关御帖》、《柴沟帖》等。其中《柴沟帖》（图131）最为突出，曹勋称：“此字尤为清劲，如枯松折竹，架雪凌霜，超然自放于笔墨之外。”惜其英年早逝，否则其书法之才将不可限量。

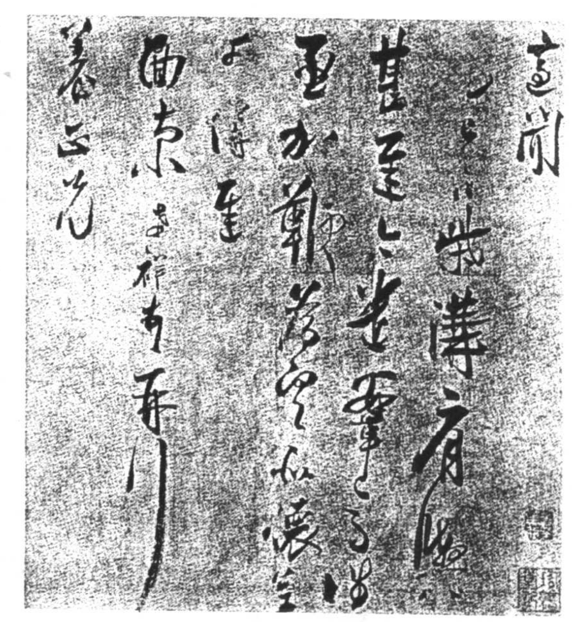


图131　宋　张孝祥　柴沟帖

## 3 南宋其他书家

南宋其他书家，诸如吴琚、白玉蟾、张即之、赵孟坚等，都生活在南宋中、后期，除了吴琚是米芾的忠实追随者之外，其他书家皆有自己的独特风貌，他们在当时都颇有影响。

吴琚（生卒年不详），字居父，号云壑，开封（今属河南）人。高宗吴皇后之侄。乾道九年（1173）任临安府通判。绍熙中，拜少傅。立宁宗有定策之功。历帅襄阳、知鄂州、庆元府，进少师，判建康府兼留守。谥忠惠。

吴琚出身贵戚豪族，性情谨敬温和，不以戚畹自娇，爱古梅，工诗词，

精翰墨。曾以词翰受孝宗知遇，常应召对廷论诗濡墨。他的书法主要得米芾衣钵，这除了嗜好之外，也是因为有学米的条件。尝以内府所赐宝晋《王略帖》刻之于石，此帖后则有米芾七百字左右的长跋，这不能不说是学米的最好契机。但由于他高贵的出身和温和的个性，以及他曾经还有过以钟、王帖为日课的经历，因此，他的书法置于米字中虽然可以乱真，但仔细观察，也不难发现两者之间的细微差别。首先是在用笔上没有米字爽劲痛快，而是多丰腴温润；结体上没有米字紧密欹侧，而是中宫较松，方正平和；章法上也没有老米贯气，但在米字书家群中，仍然是一位超凡的高手。有《碎锦帖》、《焦山题名》、《桥畔诗帖》（图132）等传世。其中《桥畔诗帖》是现存书法作品中所见最早的一件条幅，这种形式无疑为后来的书家拓宽了书法创作的领域。

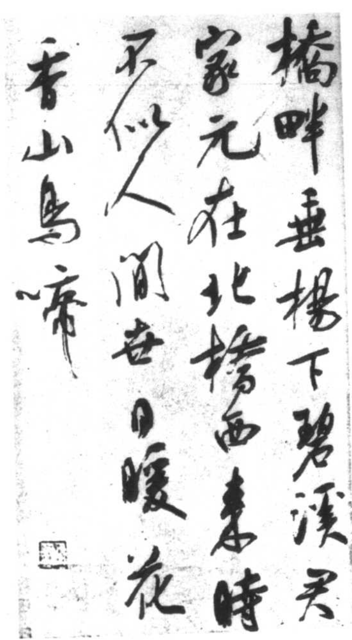


图132　宋　吴琚　桥畔诗帖

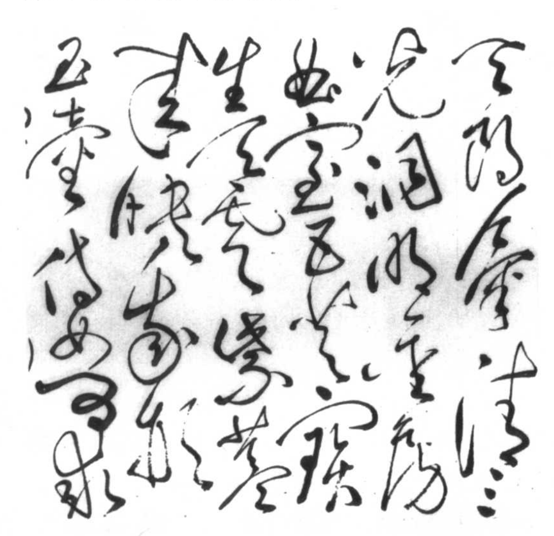


图133　宋　白玉蟾　天朗气清诗帖

白玉蟾（生卒年不详），原名葛长庚，字白叟，一字如晦，号蠙庵，别署海蟾、海琼子，闽清（今属福建）人。嗣于白氏，改名玉蟾。后隐于武夷山，出家为道士。嘉定中，诏征赴阙，封紫清明道真人。有《海琼集》、《罗浮山志》。

白玉蟾平生“蓬头跣足，一衲弊甚而神情气爽。喜饮酒，不见其醉，出言成章，文不加点，随身无片纸，落笔满四方。大字草书，视之若龙蛇飞动，兼善篆隶。”（明唐顺之《左编》）每来往名山间，神异莫测。传其有仙迹。从其存世的作品中获悉，白玉蟾确能多种书体，而最擅长的则是草书，有《天朗气清诗帖》（图133）墨迹传世，其点画飞动，笔势矫健，在浑然一体的章法中，似见张旭、怀素、山谷之神韵，实可谓黄庭坚草书后一人。行书墨迹有《奉题仙庐峰六咏》传世，除有颜鲁公、黄山谷笔意外，尚存道家清高闲澹、潇洒放逸的气息。

张即之（1186～1263），字温夫，号樗寮，和州（今安徽和县）人。以父授承务郎。举进士。历监平江府粮料院、将作监簿、司农寺丞。以特授直秘阁致仕。

张即之以能书闻名天下，其书与杨嗣翁琴、赵中父棋、赵子固画并称为端平、淳祐间“荐绅四绝”。其书取法于唐时的欧、虞和宋时的米芾而自成面目。但历来评价不高，元虞集谓：“即之恶谬极矣！”（《道园集古录》）董其昌称其书只得米字“一支半节”。明安世凤所云：“樗寮昔人斥为恶札，今先详其笔意，亦非有心为怪。惟像其胸怀，原与俗情相违逆，不知有匀圆之可喜，峭挺为可骇耳！”（马宗霍《书林藻鉴》）当是公允之言。存世作品中大多为抄写佛经和墓志铭，因此均用界格，虽显得整齐端庄，但难免有平板之弊端。如《金刚般若波罗蜜经》（图134）、《佛遗教经》等，皆属此种类型。清梁巘评其《金刚经》“结体亦紧，特其讨巧处多，不大方耳”。又云：“字或瘦或粗，皆提笔书，然不能于中正处求胜古人，而只以鬼巧见奇，派头不正，邪态丛生。较之东坡之遒厚，山谷之掩伸，元章之雄杰，君谟之秀润，逊谢多矣。此其

图134 宋 张即之 金刚船若波罗蜜经

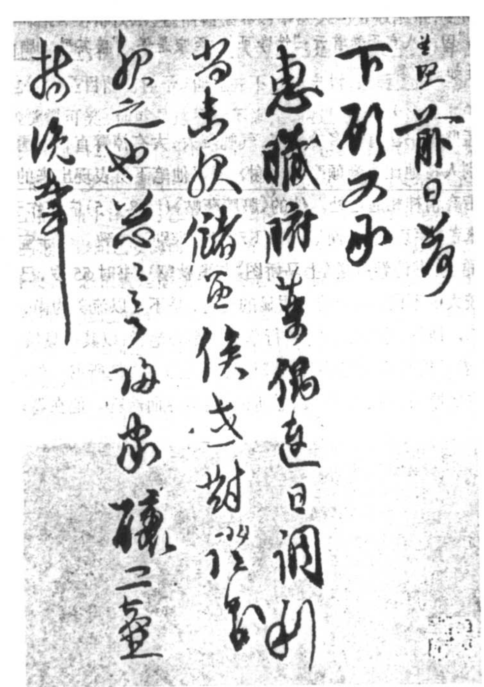


图135 宋 赵孟坚 脏腑药帖

不能为大家而止得为名家也。”（《评书帖》）此评虽有尖刻之处，但这等书法水平的定位，确是值得学书者思考的。

赵孟坚（1199～？），字子固，号彝斋，嘉兴海盐（今属浙江）人。宋太祖十一世孙。宝庆二年（1226）及进士第，官至集英殿修撰。有《彝斋文编》等。

赵孟坚襟度潇爽，修雅博识，有六朝诸贤风气，时人以之比米南宫，而其亦自以为不歉。工诗文，能书法，善绘画，尤以画名世。他多用清淡劲利的笔墨来描绘梅、兰、竹、水仙等高洁之物，故风格清高简远，宛如其人。好饮酒，醉则以酒濡发，歌古乐府，自执红牙以节曲，其风流倜傥，不可一世。酷嗜法书，多藏三代以来金石名迹，每遇会意时，即使倾囊换之也不足惜。尝得姜夔旧藏五字不损本《兰亭》，夜泛舟至霅溪的升山，风起船覆，行李财物皆淹溺无馀。但他却湿衣立于浅水之中，手持《定武兰亭》对人说：“《兰亭》在此，馀不足介意也。”因题于卷首曰：“性命可轻，至宝是保。”（周密《齐东野语》）实乃法书、生命同在，如日月同辉也。其书由唐入晋，自成一法。元赵孟葆称其书：“笔力奇古，爱之不能去手。”而董其昌认为：“以北海学子敬，病在欹侧。”（马宗霍《书林藻鉴》）清代王绵亿的评价可谓是针锋相对，云：“子固为宋宗室中第一人品。评书家称其书‘以北海学子敬，病在欹侧’，今此卷真迹跌宕不羁，绝不以姿态取媚。”看来此评颇有道理。有《脏腑药帖》（图135）、《自书诗卷》传世。

此外，南宋尚有魏了翁、姜夔、陈容、文天祥等，亦以书名行于世。

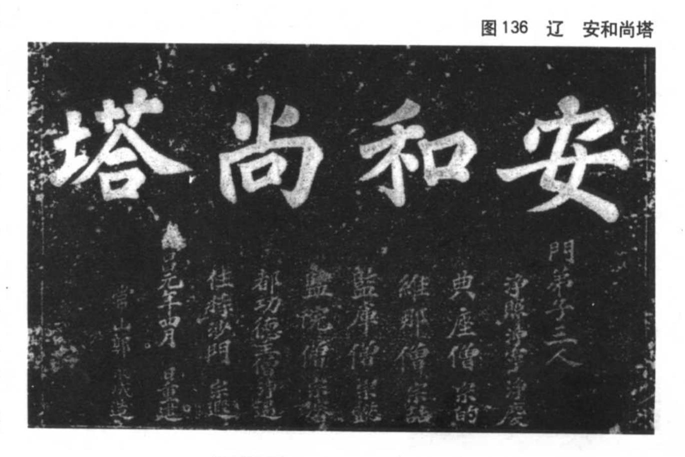
# 三、辽、金时期的书法

辽、金王朝均为我国古代北方少数民族所建。公元916年，辽太祖耶律阿宝机建立契丹国，此为辽代之始，公元1125年，在宋金联军的夹击下灭亡，计209年。太祖八世孙大石率部西行，于1131年重建契丹国，又灭于公元1218年，计87年，在历史上称之为西辽。公元1115年由太祖完颜阿骨打建立金朝，至公元1234年末帝完颜承麟亡于乱军之中，金灭，共119年。辽、金虽有本国的文字，然却无力抵御汉字、书法对他们的深刻影响。辽代书法不显，也无名家闻世，可见的只有碑版和手抄佛经，风格也较为单一。与此相对，金代书法则显得丰富多彩，且有擅书者，如源于北宋的蔡松年父子、吴激、任询等均享有盛名；另金章宗朝的党怀英、王庭筠、赵秉文等成为金代最具代表性的书家，书法风格多有北宋遗韵。

## 1 辽代书法

辽代自从宋辽“澶渊之盟”后，受汉文化影响颇深，除官方运用契丹文字以外，其它方面大多使用汉字。这虽为辽代书法的进步奠定了一定的基础，但仍无大家闻世。现能见到的辽代书法只有碑刻和手抄佛经两类。碑刻如辽宁博物馆所藏的《辽圣宗哀册》，楷书，字如拳大，用笔厚重，结体端庄，多有唐人宽博之象，估计一定出自名家之手。《耶律元妻萧氏墓志》、《张思忠墓志》、《观音菩萨地宫舍利函记》、《宣懿皇后哀册》等，大多也不出唐人规模。《安和尚塔》（图136）匾额则有苏轼之意韵。另还有造像记，如《宋

图136　辽　安和尚塔



晖造像记》等，其面目不出龙门造像之左右。手抄佛经有《大方广佛华严经随疏演义抄序卷第一并序》、《大方广佛华严经十回向品疏》、《法华经手记第七》、《十戒戒本》、《六聘山天开寺忏悔上人坟塔记》等，楷、行、草各体皆备，风格多样，大体上与唐人抄经一脉相承。

## 2 金代书法

金代刚建国时，只使用契丹文和汉字，后女真族创立了自己的文字，但一开始就参考了契丹文和汉字，有些则完全照搬汉字。金国以其强大的军事力量，在较短的时间内就征服了辽、宋王朝，轻而易举地侵占了北方领土，从此宋宗室则偏安江南一隅。金国作为战胜国，疯狂地掠夺了宋王朝内府和私家所藏的图书文籍、法书名画以及各类艺文人才，这无疑为金代学习汉文化和发展书法提供了资源上的保证。至金章宗完颜璟(1168~1208)时，大力推行文制，加上他对书画也甚为喜爱，并身体力行，故使得金代书法发展进入了繁荣时期，而最能代表金国书法水平的书家，大多显于这一时期。金代的书风以苏、黄、米为主流，另也有受颜真卿影响而名世的书家。

蔡松年（1107~1159)，字伯坚，真定（今河北正定）人。正隆间拜右丞相，加仪同三司，封卫国公。谥文简。蔡松年工乐府，与吴激齐名，时称“吴、蔡”体。善书，与子皆有书名。其子蔡珪(？~1174)，字正甫。天德进士。历官翰林修撰同知制诰、户部侍郎兼太常丞。精于小学，识古今奇字，曾鉴定内府所藏三代以来钟鼎彝器。有《补正水经》等。蔡氏父子书法皆从苏东坡出，并同跋《苏轼书李太白仙诗卷》，实乃书坛之趣事。虽都有东坡遗意，但相比之下，父冲和雅致，子多雄浑健朗，似胜父一筹。卷后尚有施宜生、刘沂、高衎等题跋，亦为上乘之作。

吴激（？~1142)，字彦高，建州（今福建建瓯）人。米芾之婿，为宋使而留金朝者。历官翰林待制、知深州。工诗词，能散文，善书法，尤精乐府，造语清婉，哀而不伤。其诗词与蔡松年并称“吴蔡体”。书法俊逸神爽，多得苏、米笔意，故对苏、米书风传入金朝有着一定的影响。

任询（生卒年不详)，字君谟，号南麓，一号龙岩，易州军市（今河北

易县）人。正隆进士，历官益都都勾判官、北京盐使，享年70岁。任询“为人慷慨大节，书为当时第一。”（《金史·本传》）其书取法颜、苏，雄壮大气，有《杜甫古柏行》（图137）传世。元好问云：“此卷大字，学东坡而稍有敛束，故步仍在末后四行二十二字，如行云流水，自有奇趣。唯其在有意无意之间，故如出两手耳。”



图137　金　任询　杜甫古柏行

王恽称：“此帖豪放飞动，超乎常度。”又言：“此帖殊清劲可爱，岂得意时书耶！”此外，任询还善擘窠大书，体势端庄厚重，传当时在京师最多。

党怀英（1134～1211），字世杰，号竹溪，泰安（今属山东）人。大定进士。调莒州军事判官。后历汝隐县尹、翰林待制、国子祭酒、翰林学士承旨，谥文献。党怀英以文章称于南宋明昌间，人称“得古人之正脉者，犹以公为称首。”（赵秉文《闲闲老人滏水文集》）书法亦为当时所重，“篆籀八分，李阳冰之后一人而已……八分自篆籀中来，故公书上轨钟（繇）、蔡（邕），其下不论也。小楷如虞、褚，亦当为中朝第一。书法以鲁公为正，柳诚悬以下不论也。”（赵秉文《闲闲老人滏水文集》）由此获悉，他是一位篆籀、八分、真楷皆善的书家，这在金朝还不多见。相比之下，他的篆书造诣更高，元袁桷称其：“篆法妙一时，所书‘杏坛’二字，刻于曲阜，蔼然风雩之意，千载一日也。”康有为云：“笔力惊绝，能成家具。”（《广艺舟双楫·说分第六》）钱大昕亦云：“用古文篆，尤精妙可爱。”（《潜研堂金石文跋尾》）他的楷书亦有盛名，元王恽云：“真楷萧散者，大似虞中舍谏猎奏状，间以侧笔学东坡之媚耳。”（《秋涧先生大全文集》）

王庭筠（1156～1202），字子端，号黄华山主、黄华老人，别署雪溪。

辽东熊岳（今辽宁盖县西南）人。大定进士。任恩州军事判官，迁馆陶主簿。被劾致仕，隐居隆虑（今河南林县）黄华山。明昌三年（1192）召为应奉翰林文字，鉴定内府法书名画。迁翰林修撰，坐赵秉文上书解职，未几复官。有《藂辩》。

王庭筠能诗，善画，工书。其书法甚得米芾的精髓，因此被人误传为米芾的外甥。元好问称其书："如东晋名流，往往以风流自命，如封胡（谢韶）、羯末（谢渊），犹有蕴藉可观。"王恽亦云："其格调步趋，要本二王，气韵萧散，得元章之胜，劲厉初不逮之，然如王谢子弟，以生长见闻，犹足以超人群也。"他的书法看上去确多有米芾意韵，然仔细品味，却不难发现他自己的情趣。由于他那时出时隐的仕途生涯，给他的生活带来了极大的反差，这似乎直接影响了他的书风变化，使他在不同时期所创作的作品有着较大的风格差距。如他26岁时创作的《博州庙学记》，处处洋溢着一个刚出仕不久的青年春风得意的饱满情绪，钱大昕《潜研堂金石文跋尾》称"结束殊有力，真可与米颠《芜湖县学记》抗衡。"当时的东昌人还将此书与王去非的文、党怀英的篆额并称为"三绝碑"。而《幽竹枯槎图跋》是其在仕途受挫后再次复出时的一幅作品，其中颇有冲和恬淡，温雅清健的气韵，这不能不说是他的隐居生活孕育了他这种新书风的诞生。《重修蜀先主庙碑》是他去世前三年所书，清癯端雅，神态自如，透露出一种不以世俗为转移的超迈清高的情调。此外尚有《李山画风雪杉松图跋》（图138）墨迹传世。


图138　金　王庭筠　李山画风雪杉松图跋



他的书法于当时颇有影响，受其沾溉而名世者有其子王万庆和张天锡

等。王万庆，别署曼庆，字禧伯，号澹游。官至行省右司郎中。能诗，善书，有《传柳公权兰亭诗跋》行书墨迹传世，与其父书风完全不类。元王恽云："此幅公之老笔，尤潇洒可爱，岂神完守固，气自清明，虽耄而不衰者邪！"元胡祗遹亦有诗赞其书法，曰："雪溪巨浪涌山丘，衣带馀波及澹游。千古高情王子敬，不从形似绍风流。"（《题王澹游墨迹》）显然，论家对他评价明显要高于其父，似有出蓝之誉。张天锡，字君用，号锦溪老人，河中（今山西永济西）人。官至机察。其书受教于王万庆，为王庭筠的再传弟子。他的楷书得柳公权法，草书师晋宋，亦善大字，遭遇道陵（章宗），诸殿宇扁皆其所题。尝集古名家草书一帖，名曰《草书韵会》。杨慎《墨池琐录》称："余犹及见金时板刻，其精妙神彩不减《法帖》。"可见，他不仅仅在书法创作方面有所成就，而且对书法的普及也有重要贡献。有《自君帖》行书墨迹传世，其风格不出晋宋人的轨辙。

赵秉文（1159～1232），字周臣，号闲闲老人，磁州滏阳（今河北磁县）人。大定进士。章宗时，累官应奉翰林文字，同知制诰。坐讥讪大臣免官。后起复同知岢岚军，历兵部郎中兼翰林修撰、司天台少卿、翰林直学士等。贞祐四年（1216）除翰林侍讲学士。次年，转侍读、知集贤院。官至礼部尚书。有《闲闲老人滏水文集》、《资暇录》等。

赵秉文博涉多优，上至经解，外至浮屠、老庄、医学、丹诀，无不究

图139　金　赵秉文　赵霖六骏图跋



心，所著“无虑数十万言”。此外，在艺文方面亦有多能，最精书画，其次为诗，再次散文。但他从不以才高名贵而自居，与人交往，不立崖岸，为人至诚乐易，充分体现了古代传统儒士的崇高品格。他的书法以行草最善，初学王庭筠，后浸染颜、苏、米，尽得各家所长，然后卓然自成一家。元好问云：“字画则有魏晋以来风调，而草书尤惊绝，殆天机所到，非学能至。”元胡祗遹亦云：“字画瘦劲则易，肉丰满而气清雄则难。闲闲公赠万松秀一帖，当为颜平原大字《东方朔画赞》碑阴入室之宾，方知任南麓（询）如饱豨肉、醉黄酒村学究耳！”有《赵霖六骏图跋》（图139）、《武元直赤壁图跋》行草墨迹传世。元好问《题闲闲书赤壁词后》云：“夏口之战，古今喜称道之。东坡《赤壁词》，殆戏以周郎自况也，词才百许字，而江山人物无复馀蕴，宜其为乐府绝唱。闲闲公乃以仙语追和之，非特词气放逸，绝去翰墨畦径，其字画亦无愧也。”

## 复习思考题

1. 试述宋代刻帖产生的过程以及在书法史上的重要意义。
2. 试分析欧阳修的书学思想以及他对宋四家的影响。
3. 蔡襄的书法追求在宋四家中有什么先导作用？
4. 苏轼崇尚己意的思想实质是什么？
5. 试述黄庭坚与苏轼书法审美思想和风格的区别。
6. 试述米芾行书风格的形成过程及其在书法史上的重要影响。
7. 试述南宋四家的书法风格特征。

# 第七章

# 元代书法

公元1271年，元世祖忽必烈改国号为大元，1279年灭南宋，结束了长期南北对峙的分裂局面。异族统治对汉文化的发展显然不利，蒙古贵族首领入主中原后，为了能管理好国家，逐渐改变其游牧民族的观念，注重吸收儒家思想，并推行汉法，接纳汉人入仕，中国传统文化得以传承。南北的统一，也使得各民族间的文化得以广泛交流。元代书法由于其社会的特殊性，特别是赵孟頫的出现，使书法在元代发展成一种全面回归的潮流，呈现出一种典雅秀逸的风格态势，形成书法史上的一次转折。元代书法具有以下几个特征：

一、复兴晋唐书风与全面复古是元代书坛的总体特征。北宋书法虽崇尚晋唐之风，自宋南渡后，模拟当代书家一时成为风气，宋高宗赵构虽有直溯魏晋的思想，但未能扭转局面。元初的书坛，由于赵孟頫提倡复古，直追晋人之法，使元代书风发生了巨大的变化，并拓展成一种各体书全面回归的潮流。篆隶书法成为自秦汉之后篆隶书法式微以来重新复苏的第一个高潮。这个时期，篆、隶、楷（含小楷）、行、草（含章草）各体都呈现出一种繁荣景象，其中篆、隶、章草为两宋所不及。赵孟頫各体兼能，带动了当时一大批书家，著名的篆书书家有吾衍、吴叡、周伯琦等，隶书书家有虞集、吴叡、杜本、苏大年等，章草一体至元末宋克达到一个新的高峰。这种全面回归的潮流，给元代以后书法的发展以强劲地推动。

二、奎章阁的设立为元代书法的发展起到了积极的推动作用。由于元文宗图帖睦尔好汉学、喜书画，于登基后的次年就设立了“奎章阁学士院”，

一方面它是文宗召集近臣商讨“古今治乱得失”之所，一方面也是珍藏、鉴赏历代书画之地。奎章阁的代表书家有赵世延、虞集、揭傒斯、柯九思、孛术鲁翀、康里巎巎、雅琥等。

三、少数民族书家的大量涌现是元代书坛的独特现象。元代是多民族空前大交融的时代，少数民族也深受汉文化的影响和熏陶，在书法史上留下了一串闪光的足迹。元代前期有耶律楚材、赵世延，中期有孛术鲁翀、贯云石、康里巎巎、雅琥、萨都剌、盛熙明，后期有余阙、泰不华、迺贤等。特别是康里巎巎的出现，对元代后期的书坛产生了很大影响。

四、隐士书家群成为元代书法重要的一脉。尽管元代帝王广纳汉人入仕，但民族歧视严重，汉族士人地位较低，元代重开科举又晚至延祐初年。尤其是元代后期，连年战火，使许多文士因避难而隐入江湖，混迹市井，他们以书法自娱，其中吴镇、杨维桢、陆居仁、倪瓒等隐于太湖地区的文人书画家群堪称典型。他们的书法具有率意、清逸之特色，成为元代赵派书风以外的另一重要体系。

五、书法与文人画紧密结合在元代成为一种风尚。中国画题跋的盛行始于元代，书画家们往往在绘画作品上题写时间、地点、诗文、作画感受等等，给文人画赋予了新的形式。书法的用笔在绘画中得到重视，赵孟頫在画中有诗题道：“石如飞白木如籀，写竹还于八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”这种融书法入画的思想在元代形成风气，给文人画的发展提供了新的契机。

## 一、赵孟頫

赵孟頫是元代书坛的旗帜，他以其官居一品、荣际五朝、名满四海的权威地位，对元代书法产生极大影响，整个元代书法受他的书风笼罩，成为当时书坛的主流。

赵孟頫(1254~1322)，字子昂，号松雪道人，别署水精宫道人、鸥波。浙江吴兴（今湖州）人，宋太祖赵匡胤十一世孙。南宋将亡之际，任真州司户参军。入元后，元世祖忽必烈委派程钜夫赴江南搜访遗逸，赵被荐授

官，历官翰林学士承旨、集贤学士、荣禄大夫，封魏国公，谥文敏。人称赵吴兴、赵承旨、赵学士、赵集贤、赵荣禄、赵魏国、赵文敏。著有《松雪斋集》等。

赵孟頫的书法、绘画、诗文、音乐俱精。在绘画上，他开启元代绘画的复古之风，其山水、竹石、人物、鞍马无所不能，并以书法入画，为文人画的发展注入了新的血液，被誉为元画第一人。在篆刻上，他在《印史序》中提出的汉魏印的质朴自然之美，第一次揭示了汉印的审美特征，加上他自篆印文，遂开元代朱文印用元朱文、白文印用汉印的一代印风，并直接影响到明清文人篆刻艺术的发展。赵孟頫是一位才艺全面的人物，堪称一代宗师。

赵孟頫的书法历程大体可分为三个阶段，初从宋高宗赵构入手，兼学钟繇、智永，后由智永上溯二王，且得力最深，中年后又参李北海笔意，形成自己雅逸流美的书风。他的篆书、隶书、楷书、行书、草书各体皆擅，《元史》称其“篆、籀、分、隶、真、行、草书无不冠绝古今，遂以书名天下。”(《元史·赵孟頫传》)明代何良俊在《四友斋丛说》中对赵孟頫推崇备至:“自唐以前集书法之大成者，王右军也。自唐以后集书法之大成者，赵集贤也。”

赵孟頫的楷书被后人列为欧、颜、柳、赵四大楷书之一，称之为“赵体”，影响极为深远。他的楷书一改中唐以后的楷书习气，绝去颜、柳的顿挫华饰现象，在当时极具新意。其大楷书碑吸收李邕书碑的方法，既得流美风韵，又存遒健骨气，在晋人的韵味之外，又具有唐人的法度，正是他的大楷既为晋人所无，又迥异于唐人的独特之处。传世楷书作品有《湖州妙严寺记》(图140)、《三清殿碑记》、《玄妙观重修三门记》、《胆巴碑稿》、《仇锷墓碑铭稿》等。赵孟頫的小楷也极具特色，因他“平生善以笔砚作佛事，所书佛道经文当不下数十百本。”且“署纸如飞”，所以用笔极为娴熟。对于他小楷的成就，世人颇为称颂，鲜于枢在跋其小楷《过秦论》中说:“子昂篆、隶、正、行、颠草俱为当代第一，小楷又为子昂诸书第一。”他的小楷初学钟繇，后于王羲之《乐毅论》、《黄庭经》、王献之《洛神赋》下力尤多，又曾着力于东晋道士杨羲的《黄素黄庭内景经》，故结体妍丽飘逸，用笔遒劲，深得晋人神髓。传世小楷作品有《道德经》、《洛神赋》、《过秦论》、《大洞玉经》、《汉汲黯传》(图141)等。

图140　元　赵孟頫　湖州妙严寺记

图141　元　赵孟頫　汉汲黯传

赵孟頫的行草书被公认为其成就最大者，对后世的影响也以行草为最深。在他的学书道路中，始终是以二王为本的。他学宋高宗、学智永都是为了追溯二王，宋濂谓：“赵魏公留心字学甚勤，羲献书凡临数百过。”他继承了王羲之中正平和一路书风。传世行草作品有《兰亭十三跋》、《归去来辞卷》、《赤壁赋》(图142)、《雪晴云散帖》等，可反映其行草书的主要风貌。他的草书得王羲之《十七帖》神韵，于手札中最能体会，如《与鲜于枢尺牍》等，既严守古法，又纵横飘逸。他的章草从皇象而来，虽学刻帖而又多文人潇散韵致，实开元代章草风气之先导。有《急就章》传世。

赵孟頫也擅篆隶，篆书从《石鼓》、《诅楚》入手，取法李斯、李阳冰，他以中锋写玉箸篆，圆润婉丽，多见于碑额。

他的隶书学梁鹄、钟繇，古朴华美，作品不多见。他的篆隶书创作以其地位和在书法界的声望，对元代篆隶之风的盛行起着不可忽视的表率作用。

书法自南宋始，江河日下，元代又为少数民族统治，由宋入元的赵孟頫对此深有感慨：“书法不传今已久，楮君毛颖向谁陈。”（赵孟頫《松雪斋集》）他担忧当时书坛的现状，力图振兴书坛，由此元代书坛有了一位领袖。他举起了复兴古法的旗帜，使得元代书法在南宋书法一百多年的萧条之后重新复苏，并且呈现出欣欣向荣的景象。赵孟頫的书法观是以向晋人之书出色的回归为指向的，他反对学书从颜真卿入手，提出直溯东晋二王，并在实践中全面复古。他的贡献不仅在书法创作上，还在于他的书学思想中有很多精辟的见解，如提出“书法以用笔为上，而结字亦须用工。盖结字因时相传，用笔千古不易。”（赵孟頫《兰亭十三

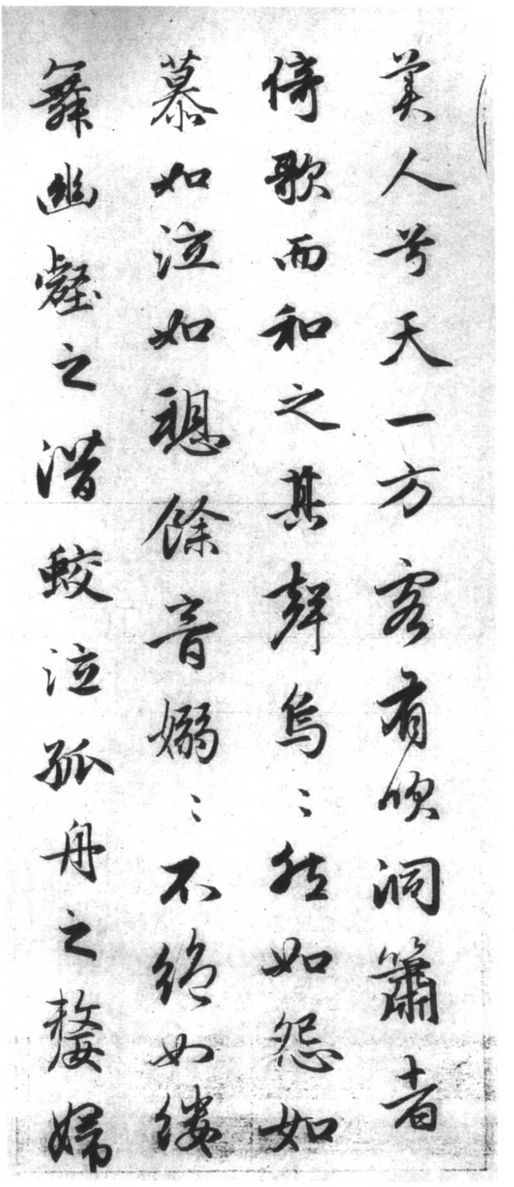


图142　元　赵孟頫　前赤壁赋

跋》)成为元以后书论中的著名论断，揭示了书法艺术的本质。他的复古也正是从笔法入手，他强调“学书在玩味古人法帖，悉知其用笔之意，乃为有益。”这是他以其一生的实践和亲身的感悟道出的经验之谈。他还认为:“学书有二: 一曰笔法，二曰字形。笔法弗精，虽善犹恶; 字形弗妙，虽熟犹生。”他提出笔法第一、结字第二的观点，这是书法作为传统艺术得以传承的重要条件，不仅在元代具有重要意义，在今天仍是指导我们书法实践的箴言。

赵孟頫对于书法史的贡献是杰出的，在元代无论是帝王、贵族，还是隐逸文人，无论是南方士人还是少数民族的官僚，对于赵孟頫的艺术均持肯定态度，人无间言，并有“上下五百年，纵横一万里，举无此书”的评价（胡汲中语，见陆友《研北杂志》)。元以后因对待元蒙的政治偏见，对其书法艺术始有微词，有谓“妍媚纤柔，殊乏大节不夺之气。”（项穆《书法雅言》）言其媚俗、缺乏骨气、甚至“奴书”者，多因其作为宋宗室仕元之故，认为缺乏民族气节。实际上，赵孟頫在元初“以文艺致身”，通过复兴书画艺术，力挽颓风，使薪火不灭，他一生通过不懈努力，终以优秀的祖国文化艺术征服了大汗的子孙，这不同样是爱国之举和民族精神吗？那种狭隘的因人废书的观点显然是不可取的。此外，作为艺术上的批评，董其昌曾多次贬赵，说:“赵书因熟得俗态，吾书因生得秀色。”晚年却又说:“余年十八学晋人书，便已目无赵吴兴，今老矣，始知吴兴之不可及也。”这种思想的转变也是很值得人们深思的。

赵孟頫的书法在元代影响了一代士人，形成了风格鲜明的赵派书家群，使得元代书坛笼罩在赵氏书风之下。他的书法还影响到明代，直至晚明个性解放思潮下一批书家的出现，才打破赵书风靡的局面。入清后，乾隆帝酷爱其书，使赵书再度风靡朝野。因此,赵孟頫作为承前启后的大家，与他所领导的全面回归的古典主义书法潮流，在书法史上产生了深远的影响。不仅如此，他的书法还通过当时在中国作驸马、又为沈王的高丽国王王璋以及王璋的侍臣李齐贤等传入东邻高丽。从高丽末期到朝鲜时代中期，其书风笼罩达三个世纪以上，可见赵孟頫的书法对朝鲜书法史的影响也是巨大的。

# 二、复兴晋代书风与全面回归的中坚

## 1 鲜于枢、邓文原与晋代书风的复兴

在元代复兴晋代书风的潮流中，除赵孟頫之外，首推鲜于枢和邓文原，他们都是当时活跃于杭州文化圈的重要人物，在书坛并称为元初三大家。

鲜于枢（1246～1302），字伯机，一作伯几，号困学民，又号直寄老人、虎林隐吏等，自署渔阳（今属河北蓟县）人，生于汴梁（今河南开封）。一生仕途失意，曾一度寓居扬州，至元年间任浙东都省史掾，宦居杭州，晚年在西湖虎林营一室，名曰“困学斋”，闭门谢客。大德六年（1302）被任命为太常寺典簿，未到任即卒。著有《困学斋集》等。

鲜于枢诗文、书画、音乐均有较高的造诣，散曲极富特色，“闻其鼓琴，自度曲时时变声，作大调能使诸君满引径醉，亦燕蓟间一奇哉。”（柳贯《柳待制集》）他又善鉴定，其书名更称誉一时，在元代与赵孟頫齐名，明人吴宽评曰：“鲜于书名，在当时与赵吴兴、邓巴西各雄长一方。”（吴宽《匏翁家藏集》）可见其书法在元代的地位。

鲜于枢早年书法师从金人张天锡，又从周竹轩、姚雪斋等当地小名家，眼界受到限制，他34岁时在扬州与赵孟頫定交，从此两人在书法上相互激励，并友善终身，后到杭州大开眼界，其书遂大进。赵氏对他十分推崇，曾说：“困学之书，妙入神品，仆所不及。”（赵孟頫《松雪斋集》）他也推崇赵孟頫，称赵氏为“当代第一”，其书学观与赵氏极其一致，均是以复古为宗旨，崇尚晋人书风。在对待宋人书法上有其独特的见解，他说“至东坡、山谷始大变，东坡尚有会稽（王羲之）、北海（李邕）体制，至于涪翁（黄庭坚）全无古意。”（鲜于枢《保母砖帖跋》）他所尊崇的是王羲之、李北海等晋唐书风，所谓古意也基于此。

他的楷书、行书、草书均很出色，小楷用笔精熟，法度谨严，史载其师法钟繇，从作品来考察，又见欧、虞之风，传世小楷作品有《道德经》等。行草书是鲜于氏的最大特色，其手札、题跋精熟圆润，作品有《保母砖帖跋》、《游高亭山记卷》、《论张旭、怀素、高闲草书》（图143）等。大行书、行

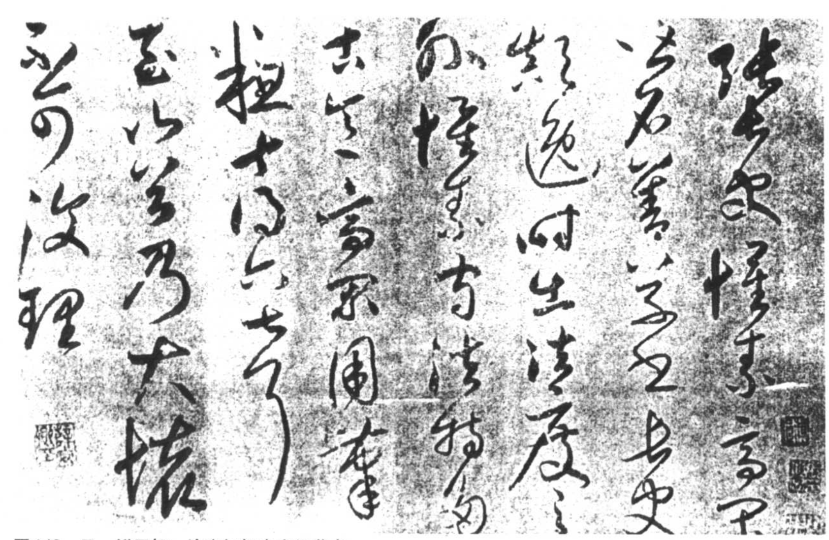


图143　元　鲜于枢　论张旭怀素高闲草书

草则气势雄浑、神采飞扬。草书融张旭、怀素笔意，颇近唐人之风。有评价说鲜于枢的字越大越有神采，我们从他的《苏轼海棠诗》、《杜诗行次昭陵》、《诗赞》等传世作品中确实看到他自己的鲜明特色。这与他的性格颇为合拍，柳贯说他“面带河朔伟气，每酒酣骜放，吟诗作字，奇态横生。”他的好友赵孟頫也说他“气豪声若钟，意愤髯屡戟。谈笑杂叫啸，议论造精窍。”如果说赵孟頫的书法多得晋人之韵的话，那么鲜于枢的书法则多得唐人之气，又由于他出入晋唐，故其大字疏放中不失精微。

鲜于枢的书法既有其特点，又有赵孟頫的影响。他在世时与赵氏齐名，而对后世影响却不大，恐怕最主要的原因也在 其书风较接近赵孟頫之故。

邓文原（1258～1328），字善之，一字匪石，人称邓巴西、素履先生。绵州（今四川绵阳）人，迁寓浙江杭州。历官江浙儒学提举、江南浙西道肃政廉访司事、集贤直学士兼国子监祭酒、翰林侍讲学士，卒谥文肃。其政绩卓著，为一代廉吏，其文章出众，也堪称元初文坛泰斗，著有《巴西文集》。

邓文原青年时就与赵孟頫定交，被赵孟頫称为自己的“畏友”，两人感情至深。大德二年，成宗召赵孟頫入大都书金字《藏经》，许多能书者自随，邓文原为赵所荐，共同入京，使他的书法大显于世。在邓文原传世不多的

书作中，可以明显地看出他受赵孟頫的影响要比鲜于枢深，他的书法风格颇似赵氏，如《黄庭坚松风阁诗卷跋》、《瞻近汉时二帖跋》(图144）等。陶宗仪《书史会要》评曰：“邓文原正、行、草书，早法二王，后法李北海。”宗法晋人的书学观和学书之路正和赵孟頫一致，两人在书法活动中接触频繁，且手札往还，自然受到感染。邓文原除了擅长写正书、行书、今草外，对章草也颇有兴趣，他对皇象的尊崇也类似于赵孟頫。我们从故宫博物院所藏的《章草急就章》来看，邓文原的章草古雅娴熟，出于刻帖又兼行楷流美笔意，明人袁华跋曰：“观其运笔，若神蝓出海，飞翔自如。”（见汪砢玉《珊瑚网》)。

邓文原和鲜于枢同在赵孟頫复古的大旗下，成为元代复古潮流中不可缺少的干将。鲜于的影响不如赵，而邓的影响不及鲜于，如果将鲜于归于英年早逝的话，那么邓的原因则是其晚年疏于翰事，书名渐隐。有张雨跋文为证：“（邓）中岁以往，爵位日高，而书学益废。与之交笔砚，始以余言不妄。殆暮年章草，如隔事矣。信为学不可止如此。”（张雨《邓文原急就章跋》)



图144　元　邓文原　瞻近汉时二帖跋

此外，李倜也是同时代的重要书家。李倜（？～1331？)，字士弘，号员峤真逸。河东太原人。历任集贤侍读学士，迁临江路总管、盐运使等，晚还朝廷，仍任集贤侍读学士，阶中奉大夫。李倜诗、书、画皆有时名，“平生所好，诗取陶渊明、韦应物，画取王维、文同，书取王右军，述拟临摹无寒暑晨夜，其得意往往臻妙”（刘敏中《中庵集》卷十六)。他将自己置身于晋人的环境氛围之中，所居山房之窗、壁、几、格、砚，皆有晋气，赵孟頫称其“气秉全晋之豪，风流东晋之高。落笔云烟，吐辞波涛，

耽文艺如嗜欲，以古人为朋曹”（赵孟頫《松雪斋集》卷十）。李倜在书法上追求晋风，不论是笔法还是结字，都已臻化境。他的临古，在元代是很有特质的，这是一种精神、技法的全面融合，并在自身的书法品格中得到升华。李倜书法作品传世罕见，影响不及鲜于枢和邓文原，但他的确是赵孟頫所提倡的复兴晋人书法潮流中最为执着的典型。

## 2 赵孟頫影响下的元代书家

由于赵孟頫的出现，元代书法家大多受到其宗法晋人书法观的影响，许多人还直接受其书风影响。这样的书家或是赵的朋友，或得赵孟頫亲授，或得赵氏赏识、引荐，尤其是赵氏弟子、赵氏朋友的弟子、赵氏家属，形成了一个声势浩大的赵派书家群。虞集、揭傒斯、钱良佑、郭畀、康里巎巎、张雨、柯九思、朱德润、俞和、管道昇、赵雍等，均活跃于元代书坛。

图145　元　虞集　行书诗翰



虞集（1272～1348），字伯生，号邵庵。祖籍隆州仁寿（今四川仁寿县），后随父侨居江西临川。系宋丞相虞允文五世孙。历官翰林直学士、奎章阁侍书学士，赠雍国公，卒谥文靖。虞集是文宗时代奎章阁的代表人物。因以诗文著名，与杨载、范梈、揭傒斯并称为元代四大家。著有《道园学古录》、《道园遗稿》等，并有书论存世，如《论书》、《论隶书》、《论草书》等。虞集原为赵孟頫好友吴澄的弟子，在元大都任职时，又多为赵孟頫的下级，所以受赵影响至深，其书学观与赵孟頫一脉相承，并且各体皆能，陶宗仪《书史会要》称其“真、行、草、篆皆有法度，古隶为当代第一。”他的书法（图145），行书宗二王，

深得晋人韵味，隶书典雅灵动，多见于书画题跋。清人高士奇称其书法为“有元一代大手笔”。

揭傒斯（1274～1344），字曼硕，龙兴富州（今江西丰城）人。历官翰林国史编修官、奎章阁经授郎、集贤学士、翰林学士、侍讲学士、中奉大夫，封豫章郡公，谥文安。揭傒斯总修辽、金、宋三史，其诗文为时人所重，与虞集、柳贯、黄溍并称为“儒林四杰”。著有《揭文安公全集》。他的书法受赵孟頫影响，陶宗仪《书史会要》称：“揭傒斯正、行书师晋人，苍古有力。”他的书名在当时就颇为显著，时人欧阳玄说：“国家曲册及功臣传赐碑，遇其书笔，往往传诵于人。”可见其影响之大。

钱良佑（1278～1344），字翼之，号石岩。平江（今江苏苏州）人。曾得赵孟頫、邓文原赏识，却无意仕途，闲居三十年，晚年自号江村民，著有《江村先生集》等。钱良佑在至正年间以书法名世，隶、真、行、小草无不精绝。他是赵孟頫书派中的重要一员，他学习赵书不仅能得其方法和精神，而且能上追晋人古法，别出新意，是赵派众多追随者所不及的。

郭畀（1280～1335），字天锡，晚号退思。京口（今江苏镇江）人。历任饶州路鄱江书院院长、处州青田县腊源巡检、江浙省辟充掾吏等小官。与赵孟頫、鲜于枢、李衎、高克恭、朱德润、钱良佑、倪瓒、杨维桢等交游唱和。著有《郭天锡文集》、《云山日记》。他的书法出入赵孟頫，从传世作品来看，其用笔、结字均与赵氏相似，他还手抄过《松雪斋集》，可见他对赵氏是情有独钟的。晚年作品硬朗欹侧，于赵氏之外有一定的个人风格。

张雨（1283～1350），初名泽之，字伯雨，后易名雨，一字天雨，号句曲外史、山泽臞者。青年时入道，道名嗣真，道号贞居子。钱塘（今浙江杭州）人。皇庆元年（1312），30岁时登茅山，受《大洞经》，豁然有悟，并从王寿衍真人入杭州开元宫。在杭州，张雨得以拜见回吴兴为先人立碑的赵孟頫，并侍赵学书。次年，张雨又随王真人入觐大都，以诗风清丽名震京华，与在京的赵孟頫、杨载、虞集、范梈等友善，并拜在虞集门下。晚年隐居南山，时往来于三吴，与杨维桢、倪瓒、俞和等交游。著有《句曲外史集》。张雨诗文书画在元代都很有影响，且名重一时，倪瓒评谓：“本朝道品第一。”他的书法初学赵孟頫，后在赵氏指点下上追李邕，并旁涉怀素、米芾。李日华说：“张伯雨书性极高，人言其请益赵魏公，公授以李泰和《云麾将军碑》，书顿进，日益雄迈。”他能从赵氏入而又不被师囿，变

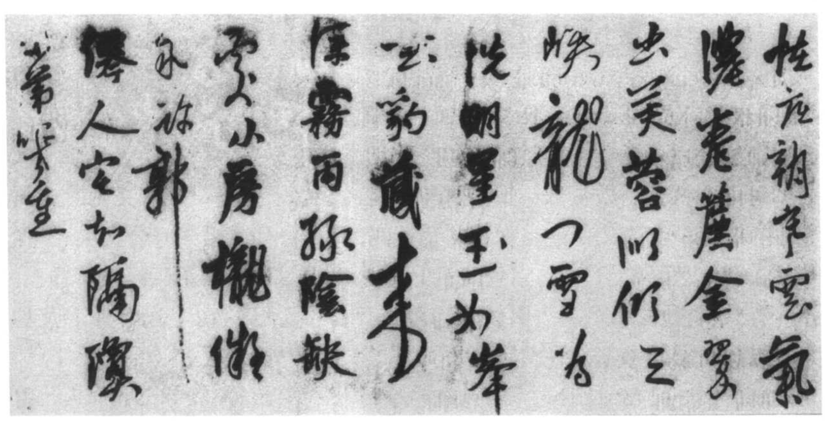


图146　元　张雨　题画诗卷

赵氏的雍容平和为神骏清遒，有明显的个人风格，作品流露出隐逸文人孤傲不群的气息，从《行草题画诗卷》(图146) 中可窥一斑。袁华评谓："贞居先生清诗妙墨，飘飘然自有一种仙气，信非尘俗中人也。"他是赵氏门墙中能够自成一种风气的代表。

柯九思 (1290～1343)，字敬仲，号丹丘生。台州仙居人。为奎章阁鉴书博士，鉴定内府所藏书画。与虞集、揭傒斯同为文宗时代奎章阁的代表人物。柯九思诗文、书画、鉴赏均享有时名。他的绘画以"神似"著称，擅画竹，并受赵孟頫影响，主张以书入画，曾自云："写干用篆法，枝用草书法，写叶用八分，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股、屋漏痕之遗意。"在元代书法与绘画紧密结合的过程中，柯九思具有典型的意义。柯九思多藏有魏晋人书法，至于宋人书法则随意送人，可见其是摒弃宋人之书的。他的书法于欧阳询笔法之外融入魏晋人之韵，故恬和雅逸，深受赵孟頫崇尚晋人书法观的影响。正如清人王文治所说："丹邱书体仿效率更父子，力求劲拔，乃一望而知为元人书，时代为之也。"

朱德润 (1294～1365)，字泽民，号存复，别署翁同山人、眉宇散人等。先世为安徽寿县人，九世祖迁居睢阳(今河南商丘)，五世祖始著籍吴中(今江苏苏州)，至朱德润辈已寓居昆山。延祐五年 (1318)，他与柯九思同被赵孟頫看中，赵氏先推荐给驸马太尉沈阳王王璋，王璋又向仁宗皇帝举荐，因此授翰林同知制诰，兼国史院编修官。英宗时授镇东行中书省儒学提举，英宗去世后辞官还乡，垂三十年。著有《存复斋文集》等。朱德润的书法，

嗜古甚深，明王鏊评其书：“酷似赵孟頫，而翛然风韵，甚有晋人家法。”从其存世书作来看，用笔、结字均用晋人之法，可窥浸淫王羲之之深，然其婉丽清雅又得之赵孟頫，在赵氏推动的复古潮流中，他也是杰出的一位。

俞和（1307～1382），字子中，号紫芝生。原籍桐庐，后寓钱塘（今浙江杭州）。至正初曾任辽、金、宋三史缮写总校阅，至正十二年（1352），杭州为红巾军所陷，遂隐居不仕。俞和书法专攻赵孟頫，楷、行、篆、隶、章草一一从之，几可乱真。《杭州志》载：“（俞和）行草逼真文敏，好事者得其书每用赵款识，多出俞和之手。”尽管他与赵氏极为相似，但其中还是有其细微的个性差异，不免露出本色，俞书（图147）较赵书稍露圭角，尚能分辨。在元代书坛上，俞和可视为典型的赵氏书派传承者。

此外，赵孟頫的妻、子也擅书。管道昇（1262～1319），字仲姬，赵孟頫妻。仁宗延祐四年（1317）封为“魏国夫人”，人称“管夫人”。信佛教，与赵孟頫同为中峰明本和尚的佛家弟子。杨载《赵公行状》称其“有才略，聪明过人，亦能书，为词章、作墨竹，笔意清绝。”她的书法受赵孟頫影响极深，常常与赵书并置而不可辨。元仁宗曾将赵孟頫、管道昇、赵雍的书法合装一卷，藏于秘书监，并说：“使后世知我朝有一家夫妇父子皆善书，亦奇事也。”赵雍（1289～？），字仲穆，浙江吴兴（今湖州）人。赵孟頫次子。以书画知名。他篆书法二李，清劲婉丽。真、行、草书法其父，自幼耳濡目染，故也能乱真。陶宗仪《书史会要》载“公（赵孟頫）尝为幻住庵写《金刚经》，未及半而薨，雍足成之，其连续处人莫能辨，于此以见其得家传之秘也。”从书法史的角度看，赵派书家群的个体价值大多并不显著，但他们合在一起便具有了非凡的历史意义。赵孟頫是元代书坛的领

图147 元 俞和 自书诗卷



袖，赵派书家群成为元代书坛的主力军。元代这股声势浩大的复古潮流正是赵孟頫和赵派书家群的合力形成的，赵氏的书法观也正是通过他们往下传承的。以赵孟頫为主导的文人书风一直延续至明清，其影响如此深远，确与赵派书家群的集体努力紧密相关。

## 3 吾衍及其弟子与篆隶回归潮流

在元代书法全面回归的潮流中，篆隶书的复兴成为元代书法的重要现象，仅从陶宗仪《书史会要》的著录来看，元代篆隶书家就达百人以上，足见当时的兴盛程度。值得我们重视的是，元代的篆隶不同于秦汉的篆隶，有它独特的审美内涵，其主要特征是能够将篆隶书创作纳入到文人书法创作的轨道上来，而非仅显于金石碑版，从而使元代成为自秦汉之后篆隶书法式微以来重新复苏的第一个高潮，并开启了明清文人篆隶书法的源头。尽管宋代金石之风盛行，但以篆隶书著称者极少，除徐铉、徐锴兄弟及少数人涉猎篆隶外，毕竟没有形成风气。元代篆隶书风在全面回归的大潮中掀起，除与六体皆擅的赵孟頫身体力行创作有关，也与吾衍及其他篆隶书家的努力分不开。

图148　元　吾衍　篆书观款



吾衍（1272～1311），一作吾丘衍，字子行，号竹房、竹素，别署贞白居士、布衣道士。浙江太末人，隐居杭州。吾衍学识渊博，嗜古学、精音律、通经史，著有《竹素山房诗集》、《学古编》等。

元代倡导篆籀之学者，据王祎说："篆籀之学，至宋季其敝极矣。国朝以来，子行始倡其说，以复于古，而吴兴赵文敏公实和之，其学乃大明。"（王祎《王文忠公集》）赵孟頫篆籀书法已被当时人公认时，吾衍才20岁，故

王祎之说不可信。不过应该看到吾衍对于篆籀的崇尚，正与赵孟頫整个书坛引向回归的大潮合拍。不仅如此，他在所著《学古编》中的《三十五举》中提倡写篆和汉印，与赵孟頫一起首次在印学史上倡导印宗汉魏的思想，为文人篆刻艺术的发展揭开了崭新的一页。

吾衍的书法主攻篆书，师法李阳冰，又浸淫于《石鼓》。虞集有这样的评价："子行小篆精妙，当代独步，盖不止秦、唐二李间也。"他的小篆手迹传世者罕见，我们现在还能从杜牧书《张好好诗卷》后的题跋上见到他仅存的几个篆字："大德九年吾衍观"（图148），可窥其一斑。他与赵孟頫一样，都是写玉箸篆，风格婉丽典雅。由于吾衍篆书的知名度，当时很多文人都请他篆写印稿，加上他印章理论的启示，为以后的王冕、朱珪的自篆自刻起到了先导作用。吾衍还乐于施教，《三十五举》便是他教人写篆书和篆印稿的一部教科书，一时从其学书者甚众，吴叡便是其中最出色的一位。

吴叡（1298～1355），字孟思，号雪涛散人。濮阳（今属山东）人，寓居杭州。吾衍的弟子。他自幼好学，精历代古文款识制度，尤以擅书篆隶著称。

图149　元　吴叡　篆书千字文

终身布衣的吴叡，其书、印学思想与其师吾衍一脉相承，他的篆书学《诅楚文》，传世作品《九歌》婉丽停匀。他的篆书往往又不全学其师的玉箸篆，不少作品起笔露锋而收笔出锋，颇有古钟鼎之风，评者谓："吾子行、赵文敏不能过也。"《篆书千字文》（图149）是其重要的篆书作品。吾衍结字疏放，而吴叡结字紧密，在继承其师的基础上有所发展，并自出新意，这是十分难能可贵的。清人王澍评价其篆书说："篆柔如绵，力劲如铁，能于

古人法别开一境，而规绳短削，变不失正，篆之逸品也，”吴叡的隶书也很有特色，用笔精致而结字谨严，有唐人隶书的影响，但时常过于刻意，石刻气、木板气尽显纸上，虽被时代所限，但又在那个时代显得出类拔萃。吴叡所编的《吴孟思印谱》是元代重要的集古印谱之一，他是继赵、吾之后推崇汉印之风的又一干将。元末乱世时，吴叡避兵离开杭州，客寓三吴昆山，并终老昆山，也因此影响了昆山人朱珪，将原杭州文化圈中篆隶书法和崇尚汉印的风气带到了吴门。朱珪(？~约1376)，字伯盛，号方寸铁。昆山(今属江苏苏州)人。吴叡的弟子。主要活动于元末，明洪武九年(1376)尚健在，“读书十年不下楼、五十年不娶妻”的朱珪，一生过着隐逸的生活。他擅篆隶，精刻碑，又能自刻印章，故与之交往者多文人韵士，如句曲外史张雨、金粟道人顾瑛、抱遗老人杨维桢等。从吾衍经过吴叡到朱珪，三代人正好贯穿从元初到元末整整一个朝代，他们对于元代篆隶书法的复兴贡献卓著，对于文人印章艺术的发展更是功不可没。

元代的篆隶书家除吾衍及其弟子吴叡、再传弟子朱珪以外，还有杜本、苏大年、周伯琦等，他们的篆、隶作品用笔和格调大体一致，反映了元代文人较为传统的审美情趣和典雅的风格特征。

杜本（1276~1350)，字伯厚，号清碧。清江（今江西樟树市）人。著有《清江碧嶂集》、《六书通编》等。杜本擅书法，尤工篆书、隶书，曾编有《五声韵》，自大小篆、分、隶、真、草，至外番书、蒙古新字，靡不收录。陶宗仪《书史会要》称其“工楷、隶，楷书结体谨严，全具八法；隶书学汉《杨馥碑》。”从他的存世隶书作品来看，与较为刻板的时尚隶书不同，圆润而灵活，少做作而去雕饰，可窥其直师汉碑之由来。

苏大年（1296~1364)，字昌龄，号西坡、西涧。真定（今河北正定）人，侨居扬州。元末曾官翰林编修。张士诚起，辟为参谋，人称苏学士。苏大年善诗文书画，书法擅长隶书、行书。他的隶书，汉隶味甚浓，饶有古意，似掺入篆书笔意，故流畅遒润，于严整中透出灵动。他与杜本的隶书代表了元代直师汉碑的一脉。

周伯琦(1298~1369)，字伯温，号坚白居士。饶州鄱阳(今江西波阳)人。至正元年（1341）奎章阁改为宣文阁，为宣文阁授经郎兼经筵官，次年升为鉴书博士，后历任翰林直学士、监察御史、浙江肃政史等。至正十七年（1357）张士诚割据江浙，拜为江浙行省左丞，居平江（今江苏苏州）

十数年。著有《六书正讹》、《说文字源》等。《元史》本传载："(伯琦)博学工文章，而尤以篆、隶、真、草擅名当时。"他的行书得晋人意韵，为元代受赵氏书风影响的典型书家。在各体书中，他以篆书最为突出，其篆书师法李斯，又能打破二李玉箸篆的束缚，结字取法汉篆，方折多于圆转，用笔沉稳丰润。陶宗仪《书史会要》称其"结字殊有隶体"，说明周伯琦的小篆糅入了汉篆的结体，与赵孟頫、吾衍为代表的元初篆书风格拉开了距离。

# 三、元代的少数民族书家

## 1 元代各时期的少数民族书家

元代是多民族空前大交融的时代，少数民族也深受汉文化的影响和熏陶，少数民族书家的大量涌现是元代书坛的独特现象。他们既是元代各民族文化和蒙古统治者汉化的反映，也体现了汉文化的巨大感染力。元代前期有耶律楚材、赵世延，中期有孛术鲁翀、贯云石、康里巎巎、雅琥、萨都剌、盛熙明，后期有余阙、泰不华、迺贤等。

耶律楚材（1190~1244），字晋卿，号湛然居士，蒙古名为吾图撒合里。契丹族人，辽宗室。贞祐二年（1214）曾任金燕京行尚书省左右司员外郎。元太宗即位（1229）后拜中书令，赠太师、上柱国，追封黄宁郡王，卒谥文正。他是蒙古统治阶级中推行汉文化的中坚人物和元代开国重臣。著有《湛然居士集》等。耶律楚材少年时受金代文化影响至深，在赵孟頫扭转金及南宋末年书法流风之前，他的书法(图150)具有一定的代表性。《元史》本传称其："善书，晚年所作字画尤劲健，如铸铁所成，刚毅之气，至老不衰。"他的书法，雄放刚健、硬拙挺拔，有"河朔伟气"，与后来赵孟頫所提倡的晋人韵味迥异。

赵世延（1260~1336），字子敬，又字德敬。蒙古族人。历官中书参知政事、御史中丞、翰林学士承旨、集贤大学士、奎章阁大学士等。至顺初应诏与虞集等修《经世大典》。赵世延的书法，师法颜真卿，用笔丰腴刚劲，



图150　元　耶律楚材　送刘阳门诗卷

有生辣气。他与耶律楚材一样，体现了元代初年的北方时风。

孛术鲁翀(1279～1338)，字子翀，原名思温，字伯和。女真人。历任翰林国史院编修、奎章阁校书、监察御史、集贤直学士兼国子祭酒、江浙行省参知政事等。著有《菊潭集》。他的书法，用笔、结字在智永、徐浩之间，神清朗俊，在元代追求晋韵的潮流中，虽基调染有时风，但仍不失个人面貌。

贯云石（1286～1324)，字浮岑，号酸斋。维吾尔族人。元仁宗时拜翰林侍读学士、中奉大夫、知制诰、同修国史。后称疾弃官隐居钱塘，卒谥文靖。系元代著名散曲家，擅书法。《元史》称其："草隶等书，稍取古人之所长，变化自成一家，所至士大夫，从之若云，得其片言尺牍，如获拱璧。"他的书法奇崛朴厚，陶宗仪《书史会要》称其"怪怪奇奇"，在赵氏书风笼罩的当时，他是极具个性的，这当与他隐逸的人生观有关。

雅琥，字正卿，初名雅古。也里可温人。天历（1328～1329）进士，元文宗赐名雅琥。天历二年（1329）授奎章阁参书。后至元年间出任中书，调选广西静江府同知，迁福建盐运司同知等。他的诗，句格庄严，辞藻瑰丽。其书法则主张师法晋人，用笔劲健清丽，章法疏朗有致。

萨都剌（约1300～约1348)，一作萨都拉，字天赐，号直斋，回回人（一说蒙古人）。泰定四年（1327）中进士，曾任南方地方官职，后入翰林国史院。晚年致仕，寓居杭州。系元代著名诗人，擅书法，为虞集的弟子，其书风深得晋人韵味，可见赵孟頫、虞集的影响。

盛熙明，其先曲鲜（今新疆库车）维吾尔人，或作龟兹人，又自署"丘

兹”人。后居豫章（今江西南昌），晚年定居浙东。元统元年（1333）将所著《法书考》进上，元顺帝亲问八法旨要，虞集、揭傒斯、欧阳玄曾为之作序，堪称元代书坛一件盛事，也是元帝王接受和推广汉文化的例证。他的书法，萧散古淡，有晋人法。

余阙（1303～1358），字廷心，一字天心。西域河西唐兀氏，色目人。著籍庐州（今安徽合肥）。元统元年（1333）进士，曾参与修宋、辽、金三史。后镇安庆，城陷赴水而死，追封豳国公，谥忠宣。著有《青阳集》。他的书法清雅淳古，可见其师法晋人的坚实功力。

泰不华（1304～1352），字兼善，初名达普化，元文宗赐以今名。西域伯牙吾台氏，色目人。历任奎章阁典签、礼部尚书、浙东宣慰使都元帅等。卒后追赠江浙行省平章政事、魏国公，谥忠介。著有《顾北集》。泰不华工书，《元史》称其："善篆隶，温润遒劲。"他的篆书（图151）初师徐铉、张有，后师法汉碑额，格调高古，自成一家，这是元人在开掘篆书传统基础上的再创造，在篆书艺术发展史上有着重要意义。

迺贤（1309～？），字易之，本合鲁氏，色目人。宦游江浙，卜居于鄞（今浙江宁波）。曾任东湖书院山长，授翰林编修官。至正间出参军事，卒于军。著有《金台集》、《河朔访古记》等。他的书法受赵孟頫影响，用笔灵秀，有晋人风。他的作品曾作为元代书法的杰作，清代时被刻入《三希堂法帖》中。

图151　元　泰不华　陋室铭

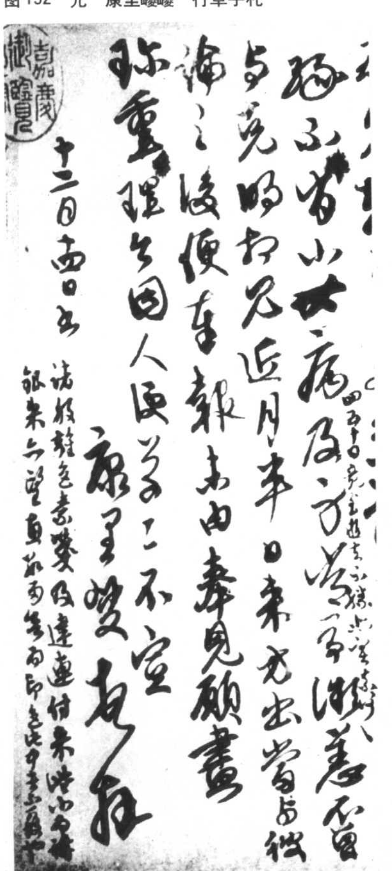


## 2 康里巎巎及其对元代后期书法的影响

继赵孟頫之后，元代书坛崛起的另一位对后世产生很大影响的书家便是康里巎巎。他既是赵派书家群崇尚晋人、全面回归潮流中的一员健将，又于赵氏门墙之外独标一帜，显示出其北方边疆少数民族的气息，并典型反映了元代少数民族书家汉化的倾向。由于他的出现，为元代书坛注入了新鲜血液，使元代后期书坛呈现出一种新的气象。

康里巎巎(1295–1345)，字子山，号正斋、恕叟，又号蓬累叟。西域康里（即汉高车国）人。历官承直郎、集贤侍制、监察御史、礼部尚书、奎章阁大学士、翰林学士承旨、知制诰兼修国史，卒谥文忠。传世书法作品有《渔父词》、《颜鲁公述张旭笔法记》、《柳宗元梓人传》、《李白诗卷》、《谪龙说卷》、《行草手札》（图152）等。

图152 元 康里巎巎 行草手札



康里巎巎一生与汉文化有着不解之缘，其祖父燕真和父亲不忽木都有深厚的汉学功底，这在一般的少数民族家庭是不多见的，故康里巎巎“幼肄业国学，博通群书”，并师从许衡，打下了坚实的汉学基础。他的哥哥康里回回也擅书法，在当时兄弟二人被誉为“书坛双璧”，称誉一时。康里巎巎对于元代书法的贡献与他的政治地位有关，作为奎章阁大学士的康里巎巎能够直接参与朝廷文化政策的制定，酷爱书画的元文宗去世后，朝廷中的一些蒙古大臣主张废除奎章阁和艺文监，康里巎巎据理力争：“民有千金之产，犹设家塾、延馆客，岂有堂堂天朝富有四海，一学房乃不能容耶！”后采纳其建议，改奎章阁为宣文阁，艺文监为崇文

监，存设如初，这对推动汉文化包括书法的发展都极为有利，他不仅在制定文化政策方面大开绿灯，对于书法创作他也身体力行，在元代中后期具有重要地位。

康里巎巎的书法受赵孟頫复古思想的影响是不言而喻的，他醉心于二王一系书风，“正书师虞永兴，行草师钟太傅、王右军。”（陶宗仪《书史会要》）元末来复在《题赵松雪、巎子山二公墨迹后》写道：“洒翰亲从魏国游，题遍宣麻数千幅。”（来复《蒲庵集》）这是指康里巎巎曾经得到赵孟頫的亲授。他还用董源的山水画与柯九思交换《定武兰亭》，他对王书的钟爱与赵氏何其相似。康里巎巎的楷书由虞世南上溯二王，一派初唐楷书的风范。他的行草书成就非常高，不仅在元代，而且在书法史上都占有一席地位。其行草书宗二王，旁及孙过庭、怀素，用笔一拓直下，绝少修饰，颇近王献之、米芾的爽利神骏之风。因其运笔速度较快，自云能日书三万字，未尝以力倦而辍笔，故有人评价其“行草逸迈可喜，所缺者沉着不足。”（方孝孺《逊志斋集》）康里写草书的最大特点是喜欢今草与章草杂糅，他似乎有意模糊两者之间的界限，来达到既古朴又流美的效果。他不仅借鉴赵法来继承皇象，而且在古雅的书卷气之外平添了一份豪迈爽利之气，保持了北人特有的刚毅气质，展示出自己鲜明的个性特征。也正是这一点，他的书法在赵氏书风笼罩的元代书坛显得别有一番异趣，才使得元代后期的书坛发生了明显的变化。康里巎巎一生中大多出任监察一类的官职，曾出任过江南诸道行台御史、浙西廉访史，晚年还出任江浙行省平章政事，为东南诸省最高行政长官。他在杭州等地活动，使其书法影响当地书家，其中饶介和危素都是他在南台时的部下和弟子。他的书风通过饶介、危素的传承直接影响到明代初期的三宋，甚至中期的文徵明，并且为明代草书的复兴注入了一针催化剂，其意义不可低估。

饶介（？～1367），字介之，号华盖山樵，又号醉樵、醉翁、芥叟，别署华盖洞酒史。江西临川（今江西金溪）人，寓居昆山。曾任江浙廉访司事，张士诚据吴，他成为其幕僚，官淮南行省参知政事，后张士诚败，饶介被俘至南京为朱元璋所害。著有《陶情集》。

饶介以诗书名世，书法（图153）得康里巎巎亲授，出入晋唐，以二王、怀素为宗，草书飘逸俊朗，清初姜绍书评其《行草韩柳文卷》：“入山阴堂庑，有纯棉裹铁之致。此卷大令法，草韩柳文醉墨淋漓，凤翥鸾翔，似奇

图154　元　危素　文赋跋

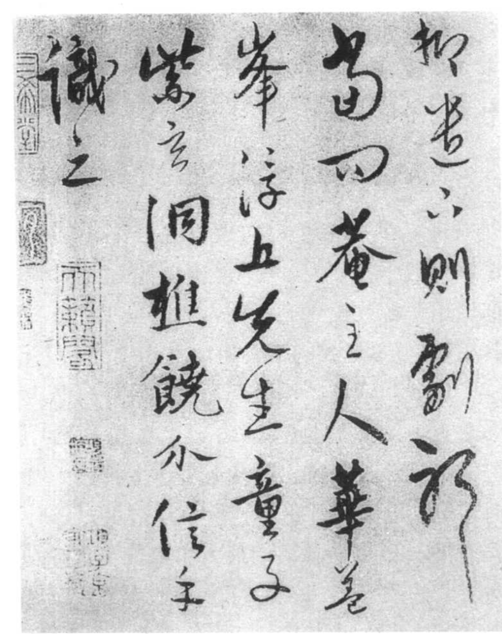


图153　元　饶介　行草中峰幻住像偈

反正。”（见阮元《石渠宝笈续编》）他的行草书还有一个特点，就是时见章草笔意，这明显受康里巙巙的熏染。明初宋克、宋广均出于饶介门下，并通过他出色地继承了康里的笔法，对风靡明初书坛的新书风起着引导作用。

危素（1302～1372），字太朴，号云林。江西临川（今江西金溪）人。历官翰林编修、太常博士、监察御使、大司农丞、礼部尚书，累官至翰林学士承旨。明洪武三年（1370）因“亡国之臣，不宜重用”被免官，两年后忧愤而死。著有《学士集》、《云林诗集》。

危素书法（图154）也得康里巙巙亲授，自然也是以晋唐为宗，工楷、行、草书，当时释老寺观、穹碑短碣多出其手，可见其书颇

为时人所重。明人解缙《春雨杂述》记载："子山在南台时，临川危素太朴、饶介介之得其传授，而太朴以教宋璲仲珩、杜环叔循、詹希元孟举。"危素与宋濂为好友，宋濂之子宋璲从其学书，并对同门饶介的弟子宋克也有一定影响。明初的书坛在间接延续了赵孟頫典雅温润书风的同时，又吸收了康里巎巎劲健爽利的书风，饶介和危素在由元代书法向明代书法发展的过程中起到了桥梁作用。

## 四、元代后期的隐士书法

元代为异族统治，虽历朝帝王广招汉人入仕，但汉人地位较低，大批文人有辱于"夷狄之变"，感到极不得志。孔子云："隐居以求其志"，就连赵孟頫这样的一品大员也存归隐之心，可见复杂的民族矛盾心理异常突出。归隐者的原因是多方面的，或出于民族自尊心而不愿失节，或因战乱而未能入仕，或因科举中止而怀才不遇，或因官场黑暗而弃官归隐，总之都是对国家失去信心，放弃了为国报效的责任心，只有归隐山林以求解脱。他们或信佛、或信道，追求一种精神寄托。在艺术上，他们往往崇尚老庄思想，不受尘俗影响，以饮酒、赋诗、度曲、写字、作画，聊遣胸中逸气。

由于元代初、中期的书坛受赵孟頫主流书风的笼罩，隐士一派几被淹没，元初以来，作为南宋旧都的杭州，一直延续了其江南文化重镇的地位，于此同时，比邻的太湖地区的文化也渐趋繁荣，杭州文化圈的文人与苏松地区文人往来密切。元代后期，因战乱频繁，许多文人书画家躲避战祸而迁徙入吴，后张士诚占据苏州，由于其雅好诗文书画且礼遇文士，苏松一带更成为文人书画家的避难地，三吴地区一时群贤毕至，由此显示了杭州文化圈向苏松地区的转移。此时隐士书家才凸现出来，其中以吴镇、杨维桢、陆居仁、倪瓒四家最为典型，他们的书法都不受赵氏书风左右，表现出一种超然物外、矫矫不群的精神气质，书法风格或怪异奇伟，或简淡静逸，成为元代书法不可忽视的一脉。

吴镇（1280～1354），字仲圭，号梅花道人、梅道人、梅花和尚、梅沙弥、橡林先生。浙江嘉兴魏塘人。他品性孤洁，一生过着隐居不仕的清苦生活。工诗文、擅书画，以山水、梅竹遣兴。其绘画与黄公望、倪瓒、王

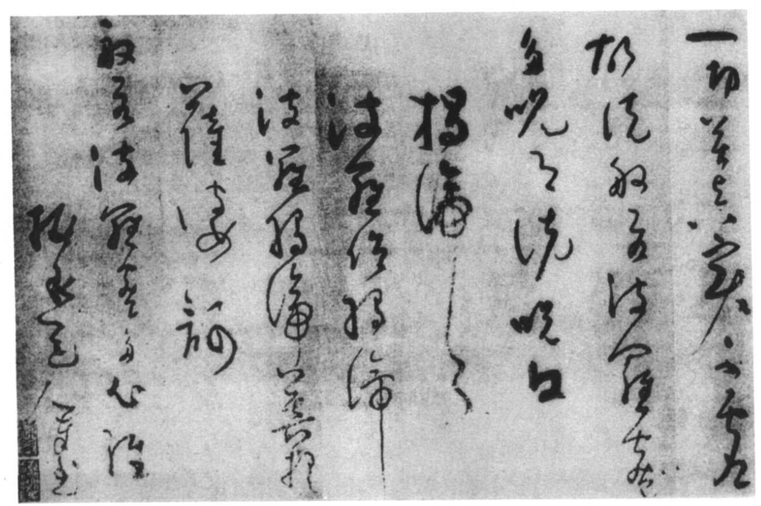


图155　元　吴镇　心经卷

蒙并称“元季四家”。

吴镇的书画在当时是不随波逐流的，据说他与盛懋比门而居，求盛懋画者络绎不绝，而吴镇门可罗雀，连他的妻子都嘲笑他，然而他又很自信：“二十年后不复尔！”可见他的书画在当时并不为人所接受，超出了一般人的欣赏范畴，加上他又不从俗卖字画，这从一个侧面反映了隐士超凡脱俗的独立品格。

吴镇的书法以草书最有特色。他喜唐人书风，曾学唐代僧人䛒光，又受晚唐书家高闲影响，所作草书颇有怀素之风。传世书作《草书心经卷》(图155)，清俊流走，高逸拔俗。清人杨守敬在卷后有跋：“余见仲圭画识皆超妙绝伦，不第此书抗行旭、素也。”他多以草书题画，而且擅于长题，有时题字的比例甚至大于画。传世绘画作品《渔父图》、《松泉图》、《墨竹卷》上都能读到他萧散古淡的草书题识，晋唐之风跃然纸上。吴镇的书法在元代有着不同于时人的独特风貌，赵派书风显然没有对他产生太大影响，超尘拔俗的人格精神在他的书风中表现得淋漓尽致。

杨维桢（1296～1370)，字廉夫，号铁崖，晚号东维子、抱遗叟、抱遗老人、铁道人、铁笛道人等。浙江诸暨人。历任天台尹、钱清场盐司令等小官，因他狷直忤物，十年未曾调任。元末擢江西儒学提举，未及上任，正

值农民起义爆发，从此隐入江湖，浪迹浙西、三吴一带，后徙居松江，与东南才俊之士，造门纳履，殆无虚日。杨维桢诗文出众，其乐府诗称为铁崖体。从之游者甚众，故时为东南之盟主。明洪武二年（1369）朱元璋招仕，杨维桢坦言宁死不出。著有《东维子集》、《闲杂吟》、《历代史钺》等。

杨维桢的书法奇诡不凡，其特立独行的书法品格也并非是无源之水，而是在继承汉魏书法传统基础上的出格。从他的传世作品《壶月轩记》、《张氏通波阡表》中便能看到康里巎巎对他的影响，行草书中时见章草笔意，且刚健爽劲，同时又游离于汉晋书风之外，流露出他隐藏不住的个性特征。刘璋评曰："廉夫行草书虽未合格，然自清劲可喜。"（刘璋《皇明书画史》）此处的合格，显然是不合晋人格，倘若我们用赵孟頫的眼光看，他的书法的确不合格，因他对用笔、结字、章法有意无意地破坏，已走向晋人崇尚散淡雅逸书风的反面，让同时代人感到突兀。由于战乱频繁、时事变迁，加上人生经历的坎坷，隐含在书法作品中的个性特征逐渐扩大，其拙拗的用笔及冷峭的情调成为他书风的主要特征，使人感到粗头乱服，人谓"点画狼藉，有乱世风。"作品《真镜庵募缘疏卷》（图156）、《游山唱和诗册》、《梦游海棠城诗》等就有这样的感觉。观其书作，确有"破斧缺斨"之奇趣。总之，杨维桢的出现，是对元代书坛崇尚晋唐书风的一次抗争与反叛，他不融入时风，并且与时风唱反调，从"文妖"到"乱世书"都与他复杂的心态相当吻合。由生不逢时而愤世忌俗，虽归隐山林，而内心世界极为矛盾，由此产生逆反心理。这种心绪在书法中得以宣泄，从而造就了一个跳出元代主流书风之外的杨维桢，在元末书坛别开生面。

陆居仁（？～约1377），字宅之，号巢松翁、松云野褐、瑁湖居士等。松江华亭（今上海松江）人。元泰定三年（1326）举人，一生隐居不仕，以教授生徒为业。与杨维桢、钱惟善相与唱

图156 元 杨维桢 真镜庵募缘疏卷

和，卒后三人葬于一处，世称“元末三高士”。著有《松云野褐集》。

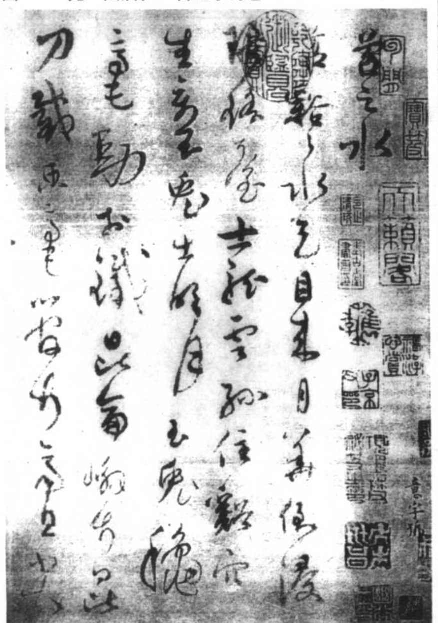
陆居仁的书法作品存世不多，有《苕之水诗卷》（图157）等。对于他的记载也少见，从传世作品来看，与吴镇颇有接近之处。其书法多得二王及怀素笔意，有冲和之风，中锋行笔中时见渴笔，燥润相生，可见其心态的轻松与用笔的率意，一派闲情逸致。同是隐士，陆居仁的与世无争和杨维桢的愤世嫉俗判若江河，表现了隐士书法中的另一种散淡情怀。

倪瓒（1306～1374），字元镇，号云林，别署风月主人、萧闲仙卿、幻霞生、沧浪漫士、荆蛮民、净名居士等。江苏无锡人。家为江南富户，过着“闭户读书史、出门求友生”的闲适生活。后元末农民起义爆发，便“扁舟箬笠，往来湖泖间”二十馀年，与张雨、黄公望、王蒙、杨维桢过从甚密。著有《清閟阁集》等。

倪瓒以绘画自娱，聊写胸中逸气，所画山水主要为太湖风光及平远小景，笔墨清幽简淡且有荒寒萧索之意，与他的人生经历和生活态度极为

图158　元　倪瓒　致慎独有道诗札

图157　元　陆居仁　苕之水诗卷



一致，为后世文人画家所推崇，与黄公望、吴镇、王蒙并称为“元季四家”。

倪瓒不以书名，独立的书法作品不多，除诗稿外，多见于题画和跋文。他的书法以小楷见长（图158），兼及小字行楷。其字形偏扁，因其以隶法入楷之故，深得魏晋人笔意。他师法钟繇、王献之，又以自家面貌而出，明人徐渭称其“在钟繇《荐季直表》中夺舍投胎”（《徐文长逸稿》卷二十四）笪重光又说：“云林书法得笔于分隶，而所书《内景黄庭卷》宛然杨（羲）、许（迈）遗意，可想见六朝风度，非宋元诸公所能仿佛，元镇真翰墨第一流人，不食烟火而登仙者矣。”（见马宗霍《书林藻鉴》卷十）倪云林的书法一如其绘画，看似局部茂密，实则整体仍显得疏朗有致，又因他的字略带隶意，故而秀媚中绕有古味。董其昌对他这种淡而有味的书法很有共鸣：“如啖橄榄，时有清津绕颊耳。”（见李日华《味水轩日记》）如此轻松恬淡的书法风格在元代也是不多见的，这便是隐士书家不随流俗的思想所致，倪云林可谓是元代隐士书法中高逸一派的典型代表。

在元末太湖地区文人隐士群中，也有书家是直接受赵孟頫影响的，如自称“松雪斋中小学生”的黄公望（1269～约1354）、赵孟頫的外甥王蒙（？～1385）等，他们的书法都有很深的造诣，但若从隐士文化角度审视，则不及上述各家个性鲜明。

## 复习思考题

1. 元代书法在中国书法史上的地位如何？作为少数民族统治的朝代，其书法发展具有哪些重要特征？
2. 试述赵孟頫的书法风格特征及其成就。
3. 赵孟頫的复古思想对元代书法发展有何重要意义？为什么说赵孟頫所领导的古典主义书法潮流在中国书法史上产生了深远的影响？
4. 试述康里巎巎对元代后期书法发展的影响？
5. 为什么说元代是秦汉之后篆隶书法式微以来重新复苏的第一个高潮？
6. 元代后期的隐士书家群是如何形成的？有哪些代表书家？并阐述他们的风格特征。

# 第八章

# 明代书法

公元1368年，明太祖朱元璋推翻元朝统治，建立了明朝。虽然结束了九十余年的异族统治，但是朱元璋在政治上的高压政策，给书法艺术的发展蒙上了阴影。元末的隐士生活尚可为文人书法开辟一条自由发展的道路，明初则实行“寰中士大夫不为君用，其罪皆至抄劄”的严令，凡不肯效力朝廷者，都遭杀身之祸。文字狱的兴起，更是对文化艺术的一大扼制，以至于文化艺术都不能正常发展。由元入明的书法家饶介、王蒙、宋璲、张羽、徐贲、卢熊等均死于朱元璋的手下。尽管从太祖、成祖到仁宗、宣宗都喜好书法，并专设中书舍人一职，但所用书法必须符合帝王的口味，加上程朱理学定为官学，科举皆以此为纲，朱熹不喜宋代苏、黄、米三家具有自由倾向的书法，这些影响使一种具有程式倾向的台阁体书风开始抬头，以至明代前期的书坛显得平庸而乏生气，中期以后渐有起色，直至晚明方有大的变革。历时276年的明代书法具有以下几个主要特征：

一、明代初期的书法是元代书风的延续。这个时期的著名书法家大多由元入明，如俞和、饶介、危素以及他们的弟子。三宋（宋克、宋广、宋璲）在明初书坛颇为活跃，其中影响最大的首推宋克，他的书法在承袭元人馀绪之外，有鲜明的个性风格，特别是将赵孟頫所提倡的章草发展到一个很成熟的境地。

二、台阁体的盛行对于书法艺术的发展起到了一定的阻碍作用。明代的台阁体本是一种在官场应用的程式化书风，与唐代的干禄体、宋代的朝体性质相似，以应制为目的，迎合帝王的喜好，作品大都个性不鲜明，缺

乏艺术生命力。从洪武到成化，台阁体书法由中书舍人逐渐影响到整个朝野，人数之多、历时之长、覆盖面之广，确为前朝所未见，成为明前期皇权统治下的一种特殊文化现象。二沈(沈度、沈粲)是其中的代表人物。

三、明代刻帖之风是继宋代之后的又一高潮，为帖学的发展起到推波助澜的作用。明代的官帖基本上沿袭宋制，以《淳化阁帖》为祖本翻刻，如《东书堂集古法帖》、《宝贤堂集古法帖》、《肃府帖》等。明代的私帖则比较丰富，是明代刻帖的一大特色，多以书家、鉴藏家个人收藏的历代名迹作为刻帖的底本，规模空前，且盛极一时。著名的有华夏的《真赏斋帖》、文徵明的《停云馆帖》、吴廷的《馀清斋帖》、董其昌的《戏鸿堂帖》、邢侗的《来禽馆帖》、章藻的《墨池堂选帖》、王肯堂的《郁冈斋墨妙》、吴桢的《清鉴堂帖》等。

四、书法家群体的地域集中成为明代中、后期书坛的显著特征，同时承接元人的风气，书画结合的现象愈加紧密。先是吴门书派在苏州的崛起，其代表人物有徐有贞、沈周、李应祯、吴宽、王鏊、祝允明、文徵明、陈淳、王宠、王穀祥、陆师道、周天球等，他们一改明代前期的沉寂状况，给明代中期的书坛增添了活力。从成化到万历，就在吴门书派历经百年的盛兴而逐渐走向衰微之时，以董其昌为代表的云间书派继起，大有分庭抗礼之势，使明代江南的书坛再度振兴，两地的地域书风直接影响到明清帖学的发展。

五、明代是中国书法史上的样式成熟期。明代以前，书法的样式主要是翰札、手卷、团扇、条幅等，而明代除此以外又增添了折扇、长卷、中堂等，晚明还出现了对联，样式不断丰富，至此书法上的样式大体具备。宋代虽然已有书法的装裱悬挂欣赏，但没有形成风气。由于明代将捧在手上展玩的形式逐渐变成挂在墙上欣赏的形式，并且成为一种时尚，所以大幅巨制的大量涌现，成为这一时期书法创作的重要特征。视觉方式的改变，在增加了书法形式美的同时，因拓而展大而造成笔法不精、审美内涵的减弱也是客观存在的事实。但在书法形式发展上毕竟是积极的，有着深远的意义。

六、晚明个性解放思潮对书法产生很大的影响，使得晚明书坛异军突起，这是继元代回归晋唐书风之后，书法史上的又一次重大变革。王阳明心学的提出，给程朱理学以沉重地打击，禅宗思想的流行，加上以三袁为代表的“公安派”力主变古创新、独抒性灵，这些思潮都强烈地冲击着书坛，于是出现了一大批具有革新精神的书家和充满强烈个性色彩的书法作

品，其代表人物有徐渭、董其昌、张瑞图、黄道周、倪元璐、王铎等。

七、明代的书论，由于明代各个时期的社会思潮变化，而导致一波三折。前期和中期因朱程理学的控制及文化政策的制约，并未脱离复古、拟古的笼罩。晚期受个性解放思潮的影响，张扬个性的书风与书法理论中的复古色彩，似乎表现出不可调和的矛盾性，然而在此时书论中表现出的复古基调却往往深含着反方向的动力，统一这矛盾的表述即是借古开今。著名的书论，前期有解缙的《春雨杂述》、张绅的《法书通释》、李淳的《大字结构八十四法》等，基调大体是元代书法思潮的延续。中期以吴门书派及前后七子的书论最具代表性，观点与文论、诗论大体同调，例如：吴宽《匏翁家藏集》和文徵明《甫田集》中的书论，祝允明的《书述》、《奴书订》，王世贞《艺苑卮言》、《弇州山人书画跋》中的书论，杨慎的《墨池琐录》、《书品》，何良俊的《四友斋丛说·论书》，丰坊的《书诀》，孙鑛的《书画跋跋·书跋》等。晚期书论如董其昌的《容台别集·书品》、赵宧光的《寒山帚谈》、项穆的《书法雅言》以及散见于文人文集与笔记中的书论，表现出多角度的书法观念。

# 一、明代前期书坛大势

明代前期的书法沿着元代书法一路直下，基本上是赵孟頫、康里巎巎书风的延续，在相当长的一段时间内没有大的突破，从宏观的角度来看，甚至有些倒退。书法史的发展并不总是一代超过一代的简单递进，它是波浪式前进的，有高潮，也有低谷，明前期书法便处于低谷时期。此外，台阁体在这一时期的盛行，更使得明初书坛缺乏活力。这并非是说这些书家的存在没有价值，他们在这一大环境下的创作还是有所发展的，只是大多不太显著而已。明初的书家可分为两大类型，一类是在沿袭元人书风的基础上继续发展的书家，如刘基、宋濂、张羽、徐贲、宋克、宋广、陈璧等，另一类是宫廷书家，如詹希元、解缙、沈度、沈粲、程南云、王绂、金幼孜等。于是明代前期的书法呈现出这两种走向，他们之间既有共同点，又有不同点，而三宋、二沈则是其中各自的代表人物。

## 1 三宋与元代书风的延续

三宋是指宋克、宋广、宋璲，他们均活跃于明初书坛，其中尤以宋克的成就最大。三宋都间接受到赵孟頫和康里巎巎的影响，他们受业于康里巎巎的弟子饶介和危素，应该说他们的书风主体上是继承元人的。

宋克（1327～1387），字仲温，一字克温，号南宫生、东吴生。长洲（今江苏苏州）人。少年时喜击剑走马，又广为交游，极具任侠之气。中年后由于“自树功业”的抱负难以实现，便闭门以诗、书、画自娱，摩挲周彝、汉砚、唐琴，怡然自得，但豪侠之气不减。洪武初，任凤翔府同知，虽有隐逸之心，迫于政治上的压力，也不得不走马上任，但内心充满了矛盾。

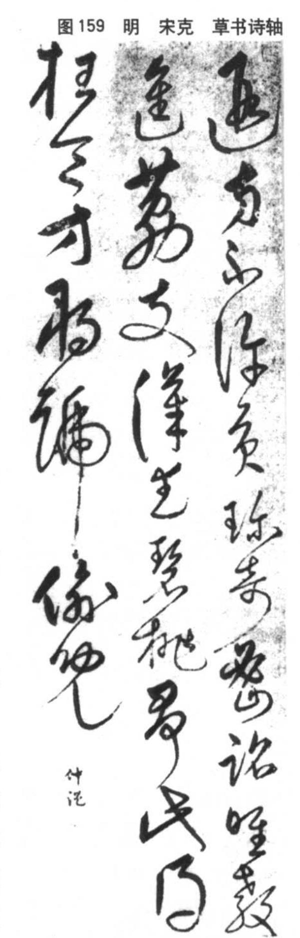


图159　明　宋克　草书诗轴

宋克早年从师饶介学习书法，又曾得杨维桢、俞和及危素指点。饶介倜傥豪放，宋克与其性格相近，受其影响也深，他从饶介那里承接了赵孟頫、康里巎巎的书学思想，直入魏晋堂奥，楷书学钟繇，行书、草书学王羲之，章草学皇象、索靖。他也曾一度仿效赵孟頫，如44岁所作小楷《录子昂兰亭十三跋》便是这样的作品；草书《李贺诗》又兼得赵氏、康里之风。《七姬权厝志》则一派钟繇风范。吴宽在《跋宋仲温墨迹》中说“（宋克）书出魏晋，深得钟、王之法，故笔墨精妙，而风度翩翩可爱。”（吴宽《匏翁家藏集》）《明史·文苑传》载：“克杜门染翰，日费十纸，遂以善书名天下。”可贵的是他能以豪侠之气作书，逐渐远离赵氏樊篱，在元人书风的大格调下自出新意，从而在明初书坛显得鹤立鸡群，二宋及其他书家均不能与之比肩。

宋克的书法成就主要集中在草书上（图159），尤以章草最为世人推重。王世贞评：“尝论章草自二王后，仅一萧子云，即颜、柳、苏、米以至赵吴兴负当代能声而不一及之。黄长睿刻意其学，而无其法。国初宋仲温可备述者。”（王

世贞《艺苑卮言》）尽管赵孟頫是元代复兴章草的第一人，但宋克将章草写得更为出色，唐、宋、元、明无出其右者。宋克的章草虽从皇象入手，但又有别于皇象，我们从宋克现存的多种临本来看，用笔由浑厚走向流畅，结体由平正走向欹侧。从总体风格的流变来看，赵孟頫变皇象的古朴为妍丽，并且已有楷书、行书、今草、章草混合书写的迹象，而康里巎巎又变赵孟頫的妍丽为爽健，将今草与章草糅合，宋克继承康里巎巎的书风，并在此基础上又有了大的发展，他将今草、大草与章草的糅合更臻化境，使书法作品的审美层次更加丰富。他的《杜甫壮游诗卷》、《张怀瓘论用笔十法》等就是以章草为主要格调而杂糅其他书体的作品，成为宋克草书的主要特征。他的草书赢得历代书家的广泛赞誉，于右任认为"当章草消沉之会，（宋克）起而作中流砥柱，故论章草者，莫不推为大宗。"

宋克的书法在明初影响很大，直接影响到华亭二沈及陈璧，对吴门书派也有深刻的影响，为吴门派书家们所推崇。

宋广（生卒年不详），字昌裔，号东水外史，河南南阳人，一作河南泌阳人。活动于洪武年间，曾官沔阳同知。《明史·文苑传》称其善草书，与宋克并称二宋。祝允明评："二宋在国初，故当最胜，昌裔熟媚，尤亚于克。"元代的书法主要宗魏晋，而宋广的草书师法唐人张旭、怀素，喜作连绵大草，在当时被人们以新鲜而接受。虽在当时享有书名，但后人评价不高，在明代书法史上影响不大。

宋璲(1344～1380)，字仲珩，浙江浦江（今浙江金华）人。明初文学家宋濂之次子。洪武九年（1376）召为中书舍人。洪武十三年（1380）因宋慎牵涉胡惟庸案，宋璲连坐致死，年仅37岁。

宋璲自幼受其父宋濂的熏陶，又从危素学书，书法自然沿袭元人书风。他真、草、隶、篆各体均能，篆书以李斯为宗。方孝孺说："金华宋君仲珩，病古学之不振，学大、小篆，匪二李不师，其用心甚久，故所作骎骎逼真。"（《逊志斋集》）解缙评为"小篆之工，国朝第一。"（《春雨集》）他的楷书端谨婉丽，深得帝王喜好，朱元璋称："小宋字画遒媚，如美女簪花。"（见黄应台《浦江人物补遗》）作为中书舍人的宋璲，虽也属台阁书家，但他的书法实未走上庸俗之路。他的行草初学康里巎巎，又得赵孟頫遗意，方孝孺在《逊志斋集》中称："近代善书尤称吴兴赵文敏公及康里子山。……金华宋君仲珩兼得二公之妙而加以俊放，如天骥奔行，不蹑故步，而意气闲美，有

踧踻凡马之势，当今推为第一。”可见他在明初书坛的影响之大。由于他正处英年被杀，书法才华未能尽展。

与三宋同期的陈璧在明初也有一定的影响。陈璧（生卒年不详），字文东，号谷阳生，华亭（今上海松江）人。洪武年间秀才，曾任解州判官，调湖广。陈璧在明初与三宋齐名。他真、草、隶、篆均擅，师法晋唐，行书、草书学王献之、张旭、怀素，楷书学欧阳询。何良俊在《四友斋丛说》中评其书法曾学赵孟頫，《松江志》记载：“宋克游松江，陈文东尝从授笔法。”由此可见其学书之渊源。陈璧也以草书名世，用笔娴熟，且连绵不绝。史载宋克多用中锋，而陈璧多用偏锋，古人评其草书“所未足者骨力耳”，可能正因为此。

## 2 二沈与台阁体的盛行

沈度（1357～1434），字民则，号自乐，华亭（今上海松江）人。沈粲之兄。洪武年间中举文学，不就。成祖即位后，因其能书而入翰林，后累官至翰林侍讲。当时解缙、胡广、滕用亨等均在内阁，而沈度最受成祖赏识。李绍文《皇明世说新语》说：“太宗（明成祖朱棣）征善书者试而官之，最喜云间二沈学士，尤重度书，每称曰：我朝王羲之。”此后仁宗、宣宗、孝宗均爱其书，因几代帝王的推崇，使得沈度书法风靡了百年之久。

沈度书法以楷书著称，尤工小楷。董其昌对这位乡贤不吝溢美之辞：“端楷绝伦，绝得晋人风致，百余年来，无出其右。”（见《石渠宝笈续编》第三十二册）而丰坊《书诀》则苛斥其“书学詹孟举、陈文东，而八法尽废，肥浊痴俗，小字亦可观，然少古意。”从其传世小楷作品《敬斋箴》（图160）、《李愿归盘谷序》、《不

图160　明　沈度　敬斋箴

自弃说》来看，用笔柔媚娴熟，结体工稳停匀，尚有清雅简静之气，但格调近俗。因其常为宫廷制诰，故逐渐泯灭个性，越来越走向程式化的一面。这种书风颇合帝王的口味，全朝上下、应举之士一时俱效其书，台阁一体遂由此风靡，成为明代前期书坛的一大重要现象。清人王文治有诗云："沈家兄弟直词垣，簪笔俱承不次恩。端雅正宜书制诰，至今馆阁有专门。"可见就连清代的馆阁体实也滥觞于此。

沈度除楷书外，也擅篆、隶、行、草。杨士奇《东里集》说："(沈度)八分尤为高古，浑然汉意。"然均为楷书所掩，可见其作为台阁体的楷书在当时影响之大。

沈粲（1379～1453），字民望，号简庵，华亭（今上海松江）人。沈度之弟。成祖时，因其兄推荐，诏迁中书舍人，官至太常寺少卿。其书法与沈度齐名，陆深说："二沈先生特以毫翰际遇文皇，入宫禁近，屡迁为翰林学士，故吾乡有大学士、小学士之称。"(《陆俨山集》)

沈粲书法以草书名世，其实沈度也曾擅草书，只是"不欲兄弟间争能"而不露，两人互让而各显特色。《明史·文苑传》评沈度书以婉丽胜，沈粲书以遒逸胜。沈粲草书有"沈简庵草圣擅一时"之誉。从他的传世作品《草书千字文卷》(图161)、《草书古诗轴》来看，师法宋克一路。由于受台阁体

图161　明　沈粲　千字文卷



的影响较深，用笔圆熟，已无宋克之高古意趣。他的草书显然也应归属于宫廷书法一脉。他的应制楷书与沈度相似，均可视为台阁体的代表。明代身在台阁的书家往往具两面性，他们一方面为了应制的需要书写严谨工稳的台阁体楷书，一方面又意识到台阁体局限，而需要用大草来抒发自己的情感，这样的人不在少数，除二沈外，还有解缙等。

解缙（1369～1415），字大绅，一字缙绅，号春雨。江西吉水人。洪武二十一年（1388）进士，授中书庶吉士，改御史。后罢官八年，建文时再度出仕。永乐初年，直文渊阁，擢任翰林学士，兼右春坊大学士，奉命总裁《太祖实录》，主持纂修《永乐大典》。著有《春雨杂述》。

解缙书法曾师法危素、詹希元，主要来源于康里巎巎一脉。他是明初重要的宫廷书家，在他所擅诸体中，小楷必是其看家本领之一。王世贞跋其小楷《黄庭经》称："全摹临右军笔，婉丽端雅，虽骨格少逊，却不输詹孟举、陈文东也。"这已勾画出解缙为适应宫廷需要所写的小楷面貌。台阁书家的两面性在解缙身上也有典型的表现。他擅长作大幅狂草立轴，用笔缠绕连绵，书风狂放不羁，重形式，轻实质，因此他的草书有一种极端的倾向。这种大幅草书立轴的样式很可能也是此时为适应宫廷悬挂布置需要而风行起来的。虽然历来对解缙的评价往往以草书论之，而其实质仍在宫廷书风的笼罩之下。

明代的台阁体在洪武年间已初露端倪，到永乐年间达到高峰，直至成化、弘治以后才渐渐消失，风靡了一个世纪。台阁体的出现有着深刻的时代背景，与中书舍人一职有着直接的关系。中书舍人一职在唐代已设，属中书省的正五品官员，掌管进奏参议表章之大事。洪武九年，朱元璋再设中书舍人一职，但废除了中书省，中书舍人一改原来的性质，成为专门书写诰敕、玉牒、册宝、图书的七品官员，并破例可从布衣中直接选取善书者而授官。《明史·职官志》载："大约舍人有两途，由进士部选者，得迁科道部属，其直两殿两房舍人，不必由部选，自甲科、监生、生儒、布衣能书者俱可为之。"洪武年间身为中书舍人的书家有杜环、宋璲、詹希元、揭枢、朱芾等，他们的书法已初具台阁体迹象，但尚未形成规范划一的面貌，有一定的个性差异。建文时将中书舍人改为侍书，这个名称倒准确地表明了他们的身份。永乐时再度恢复旧制，中书舍人人数不断增多，加上当时缮写《永乐大典》需要众多书吏，因而宫廷书家一时云集，如滕用亨、吴勤、

程南云、沈度、朱孔易、陈登、王绂、金幼孜、胡广、沈粲等，其中以沈度影响最大，学其书者遍及朝野，台阁体的盛行实从沈度始。台阁体书法虽以中书舍人为主体，却已蔓延至整个朝野。台阁体以楷书为主流，而衍及各体书法。此时，文坛的台阁体和画坛的院体画也同样盛行，可见是大气候使然，为明初社会的必然产物。台阁体文学的代表人物有"三杨"，即杨士奇、杨荣、杨溥，他们也擅书法，与文同调，工巧媚俗，自然也应列入台阁体书法一系。台阁体书法的形成不能不说是为了迎合皇帝的喜好，当然士子们也只有用工整规范、大小一律的标准化字体来应试，才有可能高中，这与程朱理学的抬头有着很大关系。因此，台阁体书法的实用功能使得它丢失了书法艺术应有的丰富的艺术内涵，缺乏艺术个性和情趣。台阁体虽格调近俗，但不同于清代馆阁体乌、方、光的那种死板，尚见清秀之气，但人人因袭沈度，道路愈走愈窄，程式化的单调和僵化必然导致艺术生命力的衰竭。台阁体书法是明代前期皇权统治下的一种特殊文化现象，也是一种书法流派现象，就其对于书法艺术的发展而言显然是消极的。

## 3 明代前、中期书坛的交叉点

明代前期的书法，因永乐时代台阁体的风靡，使得宣德、正统、景泰、天顺四朝的书法较为平庸，直至成化年间，因文学上的台阁体受到以李东阳为首的"茶陵派"的冲击，及以后李梦阳为首的"前七子"的拨正，文学艺术开始出现转机。这在明代前、中期书坛的交叉点上，出现了张弼为代表的草书书家，对改变元末明初草书的风格特征有着重要影响，但他的末流却在形式主义的道路上越滑越远。与此同时，陈献章的行书，尚心性之学，表现出注重写心抒情的倾向，给书坛吹进了一股清新之风。此外，这个时期的篆书家也有起色，以李东阳、徐霖为显，使篆书一灯不灭，吸引了不少文人书画家，并推动了当时文人篆刻艺术的发展。

张弼（1425～1487），字汝弼，号东海。华亭（今上海松江）人。成化二年（1466）进士，授兵部主事，进员外郎，迁南安知府。著有《东海》、《鹤城》。张弼的草书在当时声誉很高（图162），王鏊评："其草书尤多自得，酒酣兴发，顷刻数十纸，疾如风雨，矫若龙蛇，欹如堕石，瘦如枯藤，狂书醉墨，流落人间，虽海外之国，皆购其迹，世以为张颠复出也。"（王鏊

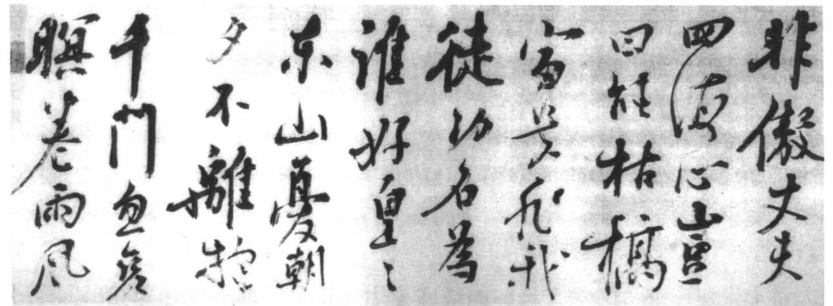
《震泽集》）他的草书师法张旭、怀素，并具有自己的个性特征，在元人蕴藉的基础上加以放纵，既是元人书风的延续，又开始逐渐脱离元人的轨道，有所变革，为明代大草的发展起着推动作用。

陈献章（1428～1500），字公甫，号石斋，人称白沙先生，广东新会人。其哲学思想被后世称为“白沙心学”，在明代学术史上有着重要的地位。陈献章也以草书名世，他的书法得益于其心学思想，重性灵，尚自然。游潜在《梦蕉诗话》中评其“书法得于心，随笔点画，自成一家。”他早年得晋人笔意，后又融入唐宋人意趣，学书道路有所拓宽。晚年以茅草笔写字，笔锋苍劲老辣，表现出其独特的书法个性（图163），为这一时期不被时风所染、意欲突破的代表。

李东阳（1447～1516），字宾之，号西涯。原籍湖南茶陵，生于北京。天顺八年（1464）进士，官至太子太保、华盖殿大学士，卒谥文正。他的诗开创“茶陵诗派”，为明代这一时期的文坛领袖。他擅篆书，詹景风称其“小篆清劲入妙”，自信“独篆书颇觉顿悟，此业若成，则于前辈不敢多让。”（李东阳《怀麓堂集》）时有“篆圣”

图162　明　张弼　草书诗轴

图163　明　陈献章　送刘岳伯诗卷



之誉，他与乔宇对带动当时篆书的发展有推动之功。他的行草书早年学赵孟頫，中年以后学颜真卿，有一定的个人风格。

乔宇（1464～1531），字希大，号白岩，太原乐平（今山西昔阳）人。成化二十年（1484）进士，历任兵部尚书、吏部尚书，嘉靖三年（1524）致仕，后被夺官爵，病死于家。谥庄简。有《乔庄简公集》存世。擅篆隶，有"二李"之风，徐霖曾谓："有明以来，乔宇篆法第一，人莫敢望。"与李东阳并誉为"篆圣"。

徐霖（1462～1538），字子仁，号九峰道人。祖籍苏州，生于松江，寓居南京。顾璘《晚静阁记》记载："（徐霖）年未三十，名满人耳。又好工诸家书，超古蹊径。海内好事者操金币及门，几绝其限。"他的楷书师法欧阳询、颜真卿，行书师法李邕、赵孟頫，形成自己雄沉恣肆的书风。他的篆书尤有时誉，李东阳、乔宇都十分佩服，在明代篆书复兴中起有积极作用。与徐霖同活动于金陵的书家很多，如金琮（1449～1501）、顾璘（1476～1545）、陈沂（1469～1538）、盛时泰（生卒年不详）、邢一凤（1509～1595？）、王逢元（生卒年不详）等。明代前、中期的金陵文化圈，诗文书画都得到了前所未有的发展，历史上虽未有金陵书派之称，但实际上存在着一个有地域色彩的书法家群体，他们与吴门书派有较多的接触。

## 二、明代中期的吴门书派

苏州，古称吴门。明代初年，朱元璋因他的敌手张士诚曾经据吴，又因苏州地区经济发达，更有许多富可敌国的大户，故对苏州地区的文人和经济实行了钳制政策。成祖时，首都北迁，政治中心北移，至成化时，这种政治、经济上的钳制逐渐放松，文人书画家的创作氛围变得自由起来。

明代中期的书法，逐渐从初期的台阁体迷雾中走出来，台阁体书法是为了应制的需要，而吴门书家则不受宫廷的束缚，创作显得自由。于是，书法活动的中心，也由政治文化中心的北京转向商业经济繁荣的苏南地区，尤其集中在苏州一带，并以吴门书派的出现为标志。王世贞称"天下书法归吾吴"。苏南大都会苏州历史悠久、文化发达、经济富庶、商业繁荣，文人雅士聚集于此，书法家群体的地域集中在这个时期显得尤为突出。吴门

书派一时汇为巨流，成为明代书法史上最大的书法流派，打破了明代初期以来表面繁荣而实质虚空的书坛局面，成为明代中期书法的主流。

## 1 吴门书派的先导

吴门书派从书法的流脉上，虽可追溯到明初苏州的杰出书家宋克，但实际上是经过徐有贞、沈周、李应祯、吴宽、王鏊等人传至祝允明、文徵明才奠定局面的。作为祝、文的前辈，他们生活的时代正是台阁体盛行之时，他们虽或多或少地受其沾溉，可贵的是他们能拨开迷雾，摆脱束缚，摒弃学习时人而直追唐宋，并提倡发扬个性，自立门户。他们的书法思想和书法实践对吴门书派的形成起着直接的先导作用。

徐有贞（1407～1472），初名珵，字元玉，号天全翁。苏州人。官至兵部尚书兼华盖殿大学士，封武功伯。徐有贞书画均擅，尤以书法名扬一时，人称其“书法古雅雄健，名重当时。”（朱谋垔《续书史会要》）其楷书学欧阳询，草书学张旭、怀素。钱谦益称其“草书奇逸，自负入神，登山临水，酾酒悲歌，笔墨淋漓，流传纸贵。”（钱谦益《列朝诗集小传》）其行书兼有褚、米笔意，又不拘于一家一法而独具面貌。赞词以外，也有指出其书“结体少疏”、“微失之弱”的缺点。徐有贞是祝允明的外祖父，祝允明曾受其熏陶，祝氏在《怀星堂集》中说：“仆学书苦无积累功，所幸独蒙先人之教。自髫丱来，绝其令学近人书，目所接皆晋唐帖也。”徐有贞“绝其令学近人书”的书法观对祝氏产生深刻影响，对吴门书派书法观的形成也有一种导向作用。

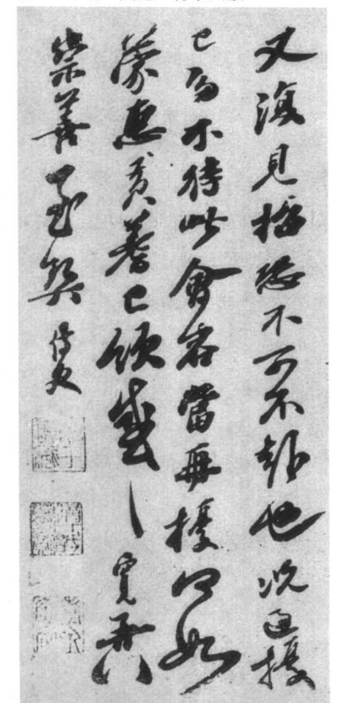
图164　明　沈周　行书题跋

沈周（1427～1509），字启南，号石田。长洲（今江苏苏州）人。为吴门画派的开山鼻祖，与文徵明、唐

寅、仇英合称明四家。沈周是文徵明的老师，唐寅、仇英都曾受其影响。他以山水画见长，多以秃笔中锋写成，风格浑朴苍厚。其书法效仿黄庭坚，时人王鏊称其“书法涪翁（即黄庭坚），遒劲奇倔。”（王鏊《震泽集》）他家藏黄庭坚真迹数种，心摹手追，远离近人，直溯前人，笔下终成一派山谷风范，晚年作品苍厚浑朴（图164）。沈周早期书法也不无例外地受到沈度台阁体一脉影响，后来直师宋人，从庸俗的宫廷台阁气转向雅逸的文人书卷气，这种转变对于推动当时苏州地区的书法发展有着积极意义，并且为吴门书派的形成奠定了一个良好的开端。

李应祯（1431～1493），初名甡，字应祯，后以字行，号范庵，苏州人。景泰四年（1453）举乡试，成化元年（1465）授中书舍人，弘治四年（1491）官南京太仆少卿。李应祯的书法，“真、行、草、隶皆清润端方，如其为人。”（朱谋垔《续书史会要》）文徵明在《跋李少卿帖》中评价：“盖公虽潜心古法，而所自得为多，当为国朝第一。”（文徵明《甫田集》）早年即为中书舍人的李应祯，楷书曾直接受到二沈的影响，他的可贵之处是既能重视传统古法，又能脱去时风，由唐宋直溯晋人，并提出自己的艺术主张：“破却工夫，何至随人脚踵？就令学成王羲之，只是他人书耳。”（文徵明《甫田集·跋李少卿帖》）这种观点显然是对台阁体的反叛。李应祯是祝允明的岳父，又是文徵明的老师，祝、文都曾受其亲授，吴门书派的两个重镇都受到他的影响。

图165 明 吴宽 行书尺牍



吴宽（1435～1504），字原博，号匏庵，又号玉延亭主，长洲（今江苏苏州）人。官至礼部尚书，卒赠太子太保，谥文定。著有《匏翁家藏集》。吴宽博学多才，工诗文，擅书法，王世懋称“吴中盛事，原博书法第一。”（王世懋《王奉常集》）其传世书法作品以行楷为主（图165），主攻苏东坡，时人誉其“不减大苏”，王鏊评其“宽作书姿润

中时出奇崛，虽规模于苏，而多所自得。”（王鏊《震泽集》）邢侗评其“书法法苏学士，浓颜厚面，祛去吴习，亦毕竟赵宋本色耳。”（邢侗《来禽馆集·跋吴宽书》）上述几位吴门书派的先导或多或少曾受台阁体影响，吴宽也曾对沈度等台阁体书法颇多赞词，但他们在台阁体风靡之时，能保持清醒的头脑，并转而直师宋人，为明代中期打破程朱理学的束缚、重新向宋人学习开辟了途径。吴宽是文徵明的文学老师，对文氏潜移默化的影响是不可忽视的。

王鏊（1450~1524），字济之，别号守溪，人称震泽先生。吴县（今属江苏苏州）人。官至户部尚书、文渊阁大学士、少傅，卒赠太傅，谥文恪。著有《震泽集》、《姑苏志》等。王鏊的书法也是舍元人而直接师法晋唐，其行书清劲俊拔，草书时见怀素遗风，然水准逊于以上诸家。王鏊是祝允明的文学老师，对祝、文也有影响。

## 2 吴门四家：祝允明、文徵明、陈淳、王宠

吴门四家，又称吴中四名家，是指活动在苏州的文人书家祝允明、文徵明、陈淳、王宠，他们是吴门书派中的核心人物。

祝允明（1460~1526），字希哲、晞喆，号枝指生、枝山等，长洲（今江苏苏州）人。与文徵明、唐寅、徐祯卿并称吴中四才子。弘治五年（1492）举于乡，正德六年（1511），52岁的祝允明与子一同赴京会试，其子登进士第，而自己名落孙山。55岁再次赴考，久之不第，授广东兴宁知县，转迁应天府通判，因不喜官场束缚，后称病归里。著有《怀星堂集》、《九朝野记》、《祝子罪言》等。

祝允明家学渊源，5岁能作径尺大字，9岁能作诗，自幼受其祖父祝颢、外祖父徐有贞熏陶，后又受岳父李应祯的指点。文徵明在《跋祝枝山草书月赋卷》中说：“枝山先生，武功（徐有贞）外孙，太朴（李应祯）之婿也，早岁楷笔精谨，实师妇翁，而草法奔放出于外大父。盖兼二父之美，而自成一家者也。”（《文徵明集·补辑》卷二十四）“二父”对祝允明的影响是不言而喻的，外祖父徐有贞的“绝其令学近人书”，而将目光放在晋唐之帖，给幼年的祝氏拨开了障目之叶，开拓了眼界。岳父李应祯既多阅古帖、潜

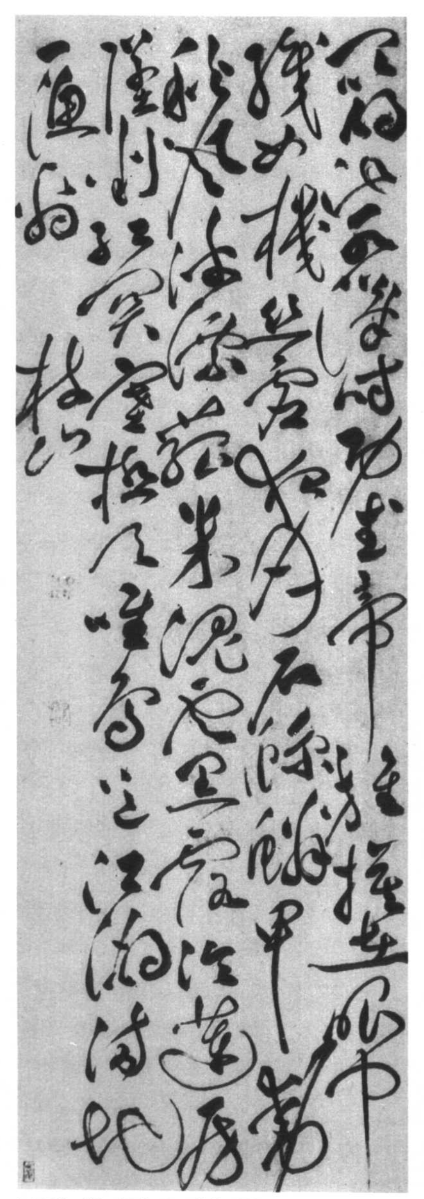


图166 明 祝允明 草书诗轴

心古法，又不随人脚踵的书法观，对祝氏的影响也是至关重要的。祝氏的“兼二父之美”，是奠定他书学思想的重要基石，晚年放浪形骸而不乐拘检，书风豪逸，加之他广收博取，又自立门户，卓然成一代大家。王世贞在《艺苑卮言》中说：“京兆楷法自元常、二王、永师、秘监、率更、河南、吴兴；行草则大令、永师、河南、狂素、颠旭、北海、眉山、豫章、襄阳，靡不临写工绝。晚节变化出入，不可端倪，风骨烂漫，天真纵逸，真足上配吴兴，他所不论也。”可见转益多师、厚积薄发是其学书的成功之路。

祝允明书法真、行、草诸体均能，尤以小楷和狂草两极最为擅长。他的小楷精致典雅，深得晋人之法，又时出己意。传世小楷作品有《赤壁赋》、《洛神赋》、《出师表》等。然最具特色的当推其狂草，大幅立轴和逾丈长卷均气宇轩昂、纵情恣肆，确为明代草书“第一手”。祝氏草书出自旭、素、二王，又有山谷之风，并洋溢着自己的才华和激情。他的草书善于用点，飞动跳跃，与缠绕的笔画有对比之趣，随性情所至但多不失法度，莫是龙称其“一波一磔皆成化境”。传世草书有《草书诗卷》、《前后赤壁赋卷》、《草书诗轴》（图166）等。尽管后世评者对祝允明的草书有

“失笔”、“野狐”等微词，但他的草书不失为明代书法史上一颗璀璨的明珠。作为吴门书派的领袖人物，祝允明的书法创作既对前人有承传，又对后人有启迪。他的书学思想在明初的复古思潮仍占据主导地位时，可谓春风乍起，体现了强烈的个性意识，他的《奴书订》和《书述》二文，在当时有针砭时弊的意义。

文徵明（1470～1559），初名壁，字徵明，后以字行，更字徵仲，号衡山。长洲（今江苏苏州）人。一生十次考试均未及第，54岁时经人举荐任翰林院待诏，几年后不堪宫廷之约束辞职返回苏州，过着隐逸的生活。著有《甫田集》等。

文徵明青年时代曾从沈周学画、从李应祯学书、从吴宽学文，三位老师不随时风、由宋元上溯晋唐的书学观，对他的影响非常深刻。沈周醉心于黄庭坚，吴宽钟情于苏东坡，这对文徵明也是一种影响，而李应祯在楷书上的成就更是令文徵明心仪，前辈们的书法实践无疑对其学书经历是一种引导。

图167　明　文徵明　莲社图跋

文徵明篆、隶、楷、行、草各体均擅，王世贞认为“独元时赵承旨及待诏能备众体”，观其一生的书法创作，其书法成就主要是小楷和行草。王世贞评其“小楷名动海内”（《艺苑卮言》），文徵明的小楷取法钟、王，早期小楷作品受赵孟頫影响较为明显，50岁以后，因书诰敕而体近时俗，晚年小楷渐入化境，自谦84岁时才稍知用笔。他写小楷，从少年一直写到生命的最后一刻，传世小楷作品有《高士传》、《归去来辞》、《醉翁亭记》、《离骚经》、《莲社图跋》（图167）。他对小楷用一生的心血孜孜以求，终于成为继赵孟頫之后在小楷方

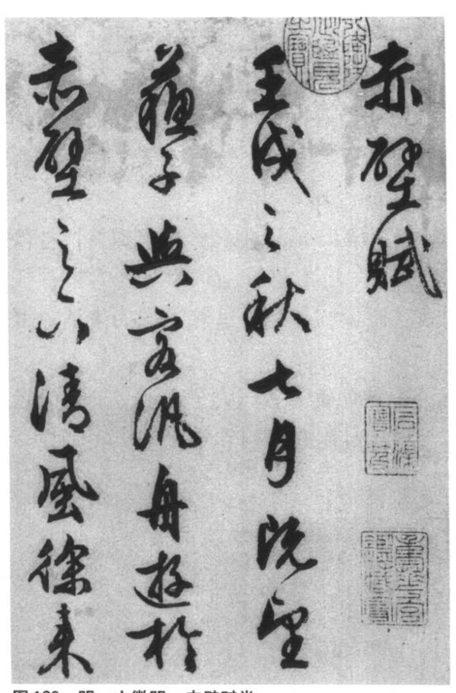


图168　明　文徵明　赤壁赋卷

面有卓越成就的大家。文徵明在行书方面的成就也很突出，有评价其书“如风舞琼花，泉鸣竹涧。”（陶宗仪《书史会要》）他的行书师法二王、赵孟頫、苏东坡、黄山谷、米芾，也从康里巎巎书法中获益良多，最终形成自己雅逸醇和的书法面貌。传世行书作品有《洞庭西山诗》、《赤壁赋卷》（图168）、《自书诗卷》、《陶渊明饮酒诗卷》等。此外，文徵明也擅草书，传世草书作品较少，影响也不如小楷、行书和行草书。其篆书、隶书也擅长，王世贞《艺苑卮言》评“其所沾沾者隶耳。独篆笔不轻为人下，然亦自入能品”，可见其对自己的篆、隶书也很自负。

文徵明以诗、书、画为生命，一生为之执著。在吴门四才子中，书之于祝允明，画之于唐寅，诗之于徐祯卿，而文徵明三者均擅，且都有卓著成就。他是继祝允明之后，吴门书派的又一领袖，执吴门书坛牛耳三十余年，其追随者众多。吴门四家中，陈淳和王宠都是文徵明的弟子，由于祝允明的早逝，实际上，当吴门书派如日中天之时，其阵容已由文氏师生构成，故其在吴门书坛影响极其深远。

陈淳（1483～1544），字道复，后以字行，更字复甫，号白阳山人，长洲（今江苏苏州）人。曾以诸生读书北京国子监，有欲荐其留秘阁者，固辞不就，归隐苏州。陈淳精书善画，擅水墨花卉，与徐渭并称“青藤白阳”，在中国绘画史上占有显赫的地位。

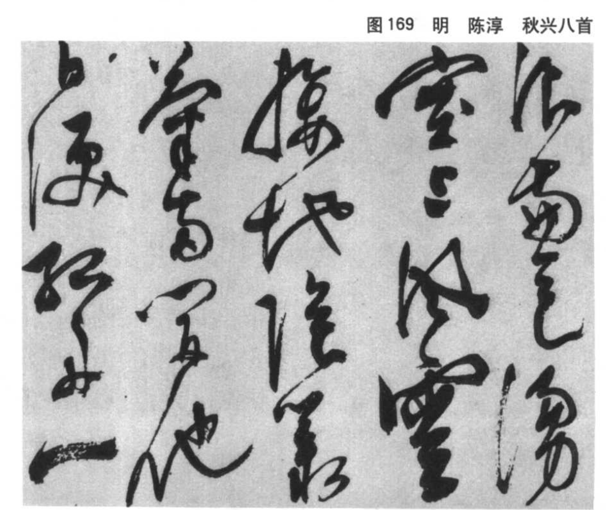
陈淳的祖父与吴宽、沈周等为挚友，他的父亲与文徵明也交好。张寰《白阳先生墓志铭》称：“从之（指文徵明）游，涵揉磨琢，器业日进，凡经学、古文、词章、书法、篆籀、画诗，咸臻其妙，称入室弟子。”他早期

的书法得文徵明教益为多，正书、草书都得力于文氏一路。其31岁时，父卒，陈淳悲伤过度，性格大变，放荡不羁，狎妓嗜酒，遂因道德、性格之不同，与文徵明交往渐疏。他绝去小细楷，又学杨凝式、林藻、李怀琳、米芾等，突破文氏门墙，而自树新风。陈淳的书法成就主要在草书上，后人对其评价极高。莫是龙认为其“笔气纵横，天真烂漫，如骏马下坂，翔鸾舞空，较之米家父子，不知谁为后先矣。”（《莫廷韩集》）他的草书《秋兴八首》（图169）气势纵横，是其代表作之一。纵观他的传世作品，既有文徵明的妍雅畅达，又具祝允明的奇肆奔放，一如他的写意花卉纵逸率意而真情弥漫。徐渭评谓：“道复花卉豪一世，草书飞动似之。”（《徐文长逸稿》卷十六）陈淳的草书及其写意花卉均对徐渭有所启发，特别是那种近乎狂放的草书，对晚明个性解放思潮影响下的浪漫书风有着先导作用，正因为此，他在吴门四家中才有着不可替代的一席之地。

王宠（1494～1533），初字履仁，后更字履吉，号雅宜山人，长洲（今江苏苏州）人。曾八次应试，累试不第，后以邑诸生被贡入南京国子监为太学生，世称“王贡士”。他的书法与祝允明、文徵明并称“吴中三家”。他的仕途也如祝、文之失意，一生沉溺于诗、书、画中，惜英年早逝。著有《雅宜山人集》、《东泉志》等。

王宠书法初师蔡羽，蔡羽对书法有所独见，深深影响着王宠。蔡羽曾对二王口出狂言：“吾非临右军，吾乃教之。”（王世贞《吴中往哲像赞》）足见其在浸淫二王之后对二王又作重新理解。他因蔡羽结识长其25岁的文徵明，文徵明爱才，折辈与其相交，情在师友之间。王宠的书法深受祝、文影响，他曾在文嘉处

图169　明　陈淳　秋兴八首



主盡東南之美都督閻公之雅望棨戟遙臨
宇文新州之懿範襜帷暫駐十旬休暇滕友如
雲千里逢迎高朋滿座騰蛟起鳳孟學士之詞
宗紫電青霜王將軍之武庫家君作宰路出名

图170　明　王宠　滕王阁序

借得祝允明《古诗十九首卷》，留案三月，临摹数过。他如同祝、文，直追晋唐，钟繇、二王、智永、虞世南、孙过庭都曾一一学过，虽有人贬其“行草学孙过庭，全失过庭意；正书学虞，全不得虞笔。”（冯班《钝吟书要》）但从另一个侧面我们可窥见他如蔡羽般的不被师囿、另辟蹊径的创新精神。王宠在人生短暂的四十年中，展示出他过人的才华，由于他的书法异于祝、文，成为继祝、文之后，在吴门书坛崛起的又一巨子。“春云出岫，夭矫变化”的王宠书风，给吴门书派平添了光彩。

王宠的小楷是继文徵明之后的又一圣手。他的小楷富有晋韵，丰富多变的用笔、平中见奇的结体、疏朗有致的章法和高古旷逸的气息，显露着自然的审美情趣。传世小楷作品有《滕王阁序》(图170)、《刺客列传》、《琴操十首》、《自作诗稿》等。他的行草书也颇有特色，从传世行草作品《游包山集卷》、《访王元肃虞山不值诗卷》、《荷花荡六绝句卷》等来看，显然是由二王一系出，尤得力于王献之，因其一度沉浸在《阁帖》之中，故有人评之有“木板气”。王世贞却认为其“行书法大令，晚节稍稍出己意，以拙取巧，合而成雅，婉丽遒逸，奕奕动人，为时所趣，几夺京兆价。”（《艺苑卮言》）他的行草牵丝映带较少，含蓄蕴藉，体现了他欲在二王之外变法的倾向，虽未形成一曲完整的旋律，但毕竟留下了一篇灿烂的乐章。

## 3 吴门书派的后绪

吴门书派的影响是巨大的。祝允明、文徵明去世后，吴门书派后绪的阵容实际上是由文氏子孙及其弟子组成的。他们对于文徵明的继承，往往诗、文、书、画并擅，在书法方面，又篆、隶、楷、行、草俱长。王世贞所谓“天下书法归吾吴”，他眼中的吴门书派，是一个“大苏州”的概念，吴县、吴江、昆山、太仓、虞山（常熟）都包括在“吴”中，地域涵盖了三吴地区，时间跨度包括了弘治、正德、嘉靖、隆庆至万历前期的近百年。

文彭（1497～1573），字寿承，号三桥，苏州人。文徵明长子。以诸生久次贡，授秀水（今浙江嘉兴）训导，擢南京国子监博士，世称文国博、文博士。著有《博士集》。文彭少从父学书画，许穀称其“字学钟、王，后效怀素，晚年全学孙过庭，而尤精篆隶”（《文国博墓志铭》）。他的行草书清简神逸，洋溢着才情，与其父比较，评者以为“才似胜之，工力远不及父。”（詹景凤《詹氏小辨》）可见他注重情趣，并勇于突破其父的影响。他也擅篆隶，书风清新雅逸。他的篆刻以“三桥派”著称于世，并开启了吴门印派，将明前、中期文人篆刻艺术推向了新的高峰。

文嘉（1499～1582），字休承，号文水，苏州人。文徵明次子。以诸生久次贡，授乌程训导，擢和州（今安徽和县）学正。著有《和州诗》、《钤山堂书画记》等。他的主要成就在绘画，书法虽不及父、兄，但也轻清劲爽，王世懋称：“休承晚年书奇进，几不减京兆”（《王奉常集》）。

王同祖（1497～1551），字绳武，号前峰，昆山人。文徵明之甥。正德十六年（1521）进士，选庶吉士，授编修。王同祖诗文、书法名擅一时，与同里顾梦圭、周复俊并称“昆山三俊”。著有《太史集》等。他擅草书和隶书，用笔流丽，格调清新，是文徵明晚辈中值得称道的一位。

王穀祥（1501～1568），字禄之，号酉室，苏州人。嘉靖八年（1529）进士，官吏部员外郎，后辞官不出。19岁即从文徵明游，书画均师从文氏。他的行书上溯二王，有晋人风韵。他的小楷行间茂密，明显受文徵明影响。他也擅篆、隶及篆刻，并在嘉靖文人篆刻艺术潮流初兴之时发挥了作用。

周天球（1514～1595），字公瑕，号幼海。江苏太仓人，随父徙居苏州。15岁即从文徵明游，诗文书画均师从文氏。据于真行《谷城山房集》记载，文徵明“极许可之，曰：‘他日得吾笔者，周生也’”。周天球篆、隶、楷、行、草均擅，是文徵明的重要传人之一。

王穉登（1535～1612），字伯穀、百穀，先世江阴人，移居长洲（今江苏苏州）。20岁时结识长其66岁的文徵明，成为文徵明的最小弟子。评者谓："伯穀振华启秀，嘘枯吹生，擅词翰之席三十馀年。"（钱谦益《列朝诗集》）王穉登论书主瘦，他的书法，用笔瘦而偏长，有遒劲之态，结字似从周天球而来，婉丽中略乏意趣。王穉登所处的时代，书风大都承袭文、祝一路，不出本派门墙，故吴门书派的衰落是必然的。

文徵明的子孙中，除文彭、文嘉、王同祖之外，还有文肇祉（1519～1587）、文从简（1574～1648）、文震孟（1574～1636）、文震亨（1585～1645）等。文徵明的弟子中，除王穀祥、周天球、王穉登之外，还有陆师道（1517～1580）、彭年（1505～1566）、钱穀(1508～1578)、许初（？～1573）、陈鎏（1508～1581）、黄姬水（1509～1574）等，均堪称吴门书派阵营中人。

此外，吴门书派对三吴地区的书家也有较大影响，故与他们交往频繁且受其影响的三吴地区书家也应属于吴门书派后绪的阵容。著名的有俞允文（1513～1579）、王世贞（1526～1590）、张凤翼（1527～1613）、王世懋（1536～1588）、王锡爵（1534～1610）、王衡（1561～1609）等。吴门书派继祝、文、陈、王四家之后，其后绪一路延伸至万历时代的王穉登，因重蹈学近人而不溯源晋唐的老路，走向衰微。其后，董其昌一出，吴门书派从此被云间书派淹没。

## 三、明代中期的其他书家

吴门书派显赫书坛的同时，活动于吴中、苏南、浙江一带的书家大多被他们所掩，但其成就也不可忽视，著名的有唐寅、王守仁、丰坊、王问等，这些书家同吴门派书家一起，汇成明代中期的书法潮流。

唐寅（1470～1523），字伯虎，一字子畏，号六如居士，吴县（今属江苏）人。弘治十一年（1498）中应天府（南京）解元。后因科举案牵连入狱，遂绝意进取。筑室桃花坞，以诗文、书画终其一生。唐寅与祝允明、文徵明、徐祯卿并称"吴门四才子"，绘画上，与沈周、文徵明、仇英并称"明



图171 明 唐寅 落花诗卷

四家”。著有《六如居士集》。

唐寅的书法，与其绘画一样，均保留着自己的独立性，所以向来吴门书家不可不提唐寅，但其师承既与沈周、吴宽无关，其风格又与祝、文不类，所以一般不将他列入吴门书派。他早年书学怀仁集王羲之书《圣教序》，兼师李邕和欧阳询，也深受赵孟頫影响。他的书法，以行书见长，《落花诗卷》（图171）和《自作诗卷》为其代表作，严谨中见性情，丰劲中见散逸。他能在文、祝风靡之时，走自己的路，也能化王羲之、李邕、赵孟頫于一炉，形成自己的书法风格。

王守仁（1472～1529），字伯安，浙江余姚人。弘治十二年（1499）进士，历任刑部、兵部主事。弘治十五年（1502）筑室越城东南的阳明洞中，行导引术，并讲学于洞中，自号阳明子，世称阳明先生。官至兵部尚书，卒谥文成。他是明代著名的哲学家和教育家，创立了心学，世称“王阳明心学”，在中国古代思想史上有着极其重要的地位。著有《传习录》、《王文成公全书》等。

王守仁的书法，师法王羲之，尤得力于《兰亭序》。他的书法是其道德文章之馀事，并以心学为主导。他自谓：“……乃知古人随时随事只止心上学，此心精明，字好亦在其中矣。”（《王文成公全书》卷三十二）从其传世行草书作来看，遒迈冲逸、气势开张，表现出他天性和自然的追求。他的书法虽未在当时及后世产生影响，却可以看到明代中期突破明初台阁体一脉束缚的倾向。

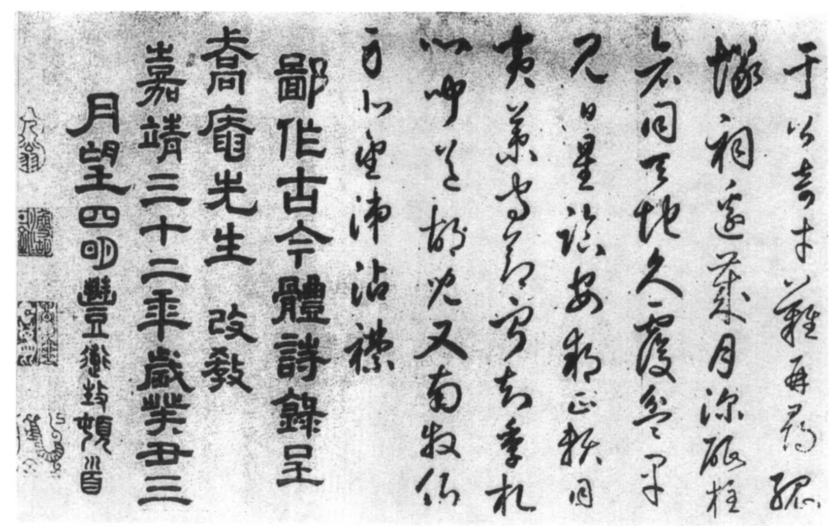


图172　明　丰坊　草书诗翰

丰坊（1494～1565），字存礼、人叔，号南禺外史，改名道生，更字人翁。鄞县（今浙江宁波）人。嘉靖二年（1523）进士，出为南京吏部考功主事，人称丰考功。次年因其父触怒皇上，两人均遭贬谪。其父卒后，他诣阙上书，谄媚于上，于是他得了背叛父志的恶名，加上他“为人鉴定法书，以真易赝”，故人品为人不齿。晚境潦倒，悒悒而终。著有《书诀》。

人们对于丰坊，并未因人废书，同时代人王世懋给予他的书法以中肯评价：“时出入二王，兼存米颠风致”（《王奉常集》）。丰坊五体皆能，主攻行草（图172），涉猎广泛，面目较多。虽于书通晓而用功甚勤，因其无一体专精，终缺乏独特的个性。

王问（1497～1576），字子裕，号仲山，江苏无锡人。嘉靖十七年（1538）进士，授户部主事，改南兵部，历车驾郎中，后擢为广东按察佥事，半途归而不仕。筑亭于湖滨宝界山，焚香读《易》。著有《原筮斋集》、《崇文馆稿》等。

王问诗文、书画俱精，他的书法从晋人出，涉苏、米、黄诸家，强调情感的表现。其作品清朗俊逸、神采飞动，王锡爵评谓：“诗文、书画皆伫兴而发，不务刻削规矩前人，翛然翰墨蹊径之外。”（《文肃文草》）

# 四、云间书派与董其昌

## 1 云间书派

云间，古代又称松江、华亭，今属上海。云间书派又称华亭书派，其最初概念，当是陆深所谓“国初书法，吾松尝甲天下”而引出的。“云间派”一词最早为王世贞提出，他在《弇州山人书画跋》中说：“余每见二沈（沈度、沈粲）以书取贵显，翱翔玉堂之上，文皇帝称之为我明右军，而陆文裕独推陈（陈璧）笔，以为出于其表。今一旦骈得之，足增墨池一段光彩。然是三书（指陈璧、二沈）圆熟精致，有《黄庭》、《庙堂》遗法，而不能洗通微院气，少以欧、柳骨扶之，则妙矣。盖所谓‘云间派’也。”此后，莫云卿对吴门书派大加批评，并为同乡陆深鸣不平，似有以云间派来重振书坛雄风之意。他说：“吾乡陆文裕子渊全仿北海，尺牍尤佳，人以吴兴限之，非笃论也。数公而下，吴中皆文氏一笔书，初未尝经目古帖，意在佣作而以笔札为市道，岂复能振其神理，托之豪翰，图不朽之业乎！”（莫云卿《莫廷韩集》）后来比王世贞小19岁的董其昌，在其书法名动海内之时，开始营构自己的书法流派，并再度宣扬云间派，以实现其青年时代立志突破吴门书派的愿望。于是他郑重推出他的书法老师莫如忠及其子莫云卿，将莫氏父子誉为当朝羲、献，并对二沈、张弼等乡贤赞不绝口，认为陆深书法“非文待诏所及也。”为了强调云间书法比吴门书法历史悠久，董其昌将云间派上溯源头，他说：“吾松书自陆机、陆云，创于右军之前，以后遂不复继响。二沈及张南安、陆文裕、莫文伯稍振之，都不甚传世，为吴中文、祝二家所掩耳。文、祝二家一时之标，然突过二沈未能也。以空疏无实际，故余书则去诸君子而自快，不欲争也，以待知书者品之。”（见《画禅室随笔·评法书》）

董其昌将有关云间籍的若干书家串在一起，这些书家之间本没有多少明显的师承关系和整体联系，所以云间书派只能是一个松散的地域群体。待董其昌推出莫氏父子后，云间书派才算是真正形成，如果将陆深、莫氏父子视为云间书派先导的话，其核心正是董其昌本人，而真正能与吴门书派祝、文、陈、王抗衡者也仅董其昌一人。时吴门书派已渐成衰势，于是云间书派的兴起正好取而代之。万历年间以董其昌为核心的云间书派，虽

然多有追随者，但能与董其昌比肩者几乎没有，董之好友陈继儒虽名满天下，但书艺毕竟未臻一流，不久云间书派便被晚明个性解放思潮影响下的浪漫书风的声浪所掩。董其昌书法的再度风靡要到清代康熙年间，此时虽仍称云间派，或称华亭派，但已改变了原先的性质，不再是以华亭籍为界限，而是董华亭书风的流派了。

陆深（1477～1544），初名荣，字子渊，号俨山，华亭人。弘治十八年（1505）进士，嘉靖中为詹事，赠礼部侍郎，谥文裕。著有《俨山集》。莫如忠评其“书法雅宗赵松雪，晚鎔李北海，西晋风格宛然具存，足传不朽。”（莫如忠《崇兰馆集》）而陆深则认为他与赵孟頫同学李邕，并没有学赵，不管怎样，他已注意到开始跳过赵氏而追本寻源，这对莫氏父子和董其昌都有相当的影响。从其传世作品《茉莒诗册》来看，其书风较赵孟頫峻拔瘦硬，在当时祝、文书风风靡书坛之际，他确属另辟蹊径者。

莫如忠（1508～1588），字子良，华亭人。官至南缮部主事、浙江布政。著有《崇兰馆集》。莫如忠是董其昌的老师，云间书派的崛起实从其始，为云间书派的主要代表人物之一。如果说陆深自言与赵孟頫同学李北海，有欲脱离赵氏书风笼罩的意识，那么莫如忠的书法（图173）则完全跳开赵氏，直溯王羲之，其书风应规入矩、似正反奇。董其昌称其“晋人之外一步不窥”。

莫云卿（1537～1587），原名是龙，更名云卿，以是龙为字，后又更字廷韩，号秋水、后明等。莫如忠长子，华亭人。莫云卿诗、文、书、画俱精，著有《莫廷韩集》。书法师钟繇、二王、米芾，书风跌宕俊爽、天真朗


图173　明　莫如忠　天宁寺访友不遇诗扇面



然，与其父有羲、献之誉。王世贞评其："小楷精工，过于婉媚，行草豪逸有态。"（王世贞《艺苑卮言》）从其传世作品来看，莫云卿书法不仅重视直追二王本源，还注意从宋人书法中获取意趣。

陈继儒（1558～1639），字仲醇，号眉公、白石山樵等，华亭人。陈继儒与董其昌相友善，并多与达官名士相往还，但绝意仕途，过着隐逸的生活。著有《眉公全集》、《皇明书画史》、《书画金汤》等。他书法师苏东坡、米芾，曾广收苏书，刻成《晚香堂帖》。他的书法观几与董其昌如出一辙，对于云间书派问题也与董氏合拍，他不满三吴一派，而竭力挖掘华亭书家，与董其昌一起营构华亭书派。陈继儒书法多宋人意趣，有苏、米之风，峭拔欹侧中时见率意。

## 2 董其昌

在明代晚期的中国书法史、绘画史上，董其昌都是成就卓越的一代大家，他的文人画观点及南北宗论为中国画的发展提供了新的理论基础。在书法史上，他开宗立派，构建云间书派，在吴门派走向式微之际，使得苏南书坛再度复苏，为中国书法史揭开了崭新的一页，影响极其深远。

董其昌（1555～1636），字玄宰，号思翁、思白，别署香光居士，松江府上海人，改籍华亭。万历十六年（1588）进士，天启三年（1623）擢南京礼部尚书，其时党祸酷烈，董其昌深自引远而告归。崇祯四年（1631）复任礼部尚书，崇祯七年（1634）加太子太保，卒后赠太子太傅，谥文敏。著有《容台集》等。

董其昌少年参加松江府会试，却因其书拙而置第二，从此发愤临池。董其昌书法初师颜真卿《多宝塔》，又改学虞世南，后从师莫如忠学习书法，并上溯魏晋，临王羲之《黄庭经》、钟繇《宣示表》、《力命表》、《还示帖》、《丙舍帖》等，可见莫如忠"晋人之外一步不窥"的书法实践对其有较深的影响，以至奠定了他一生的追求目标。他的青年时期，正值李贽童心说和禅宗思想的盛行，他与这一个性解放思潮中的翘楚公安三袁、陶望龄、焦竑等都有极深的友谊，因此他的思想必然自觉融入到时代的社会思潮之中。董其昌和他们一样，站在反对前后七子的立场上，都在寻求突破旧传统势

力的束缚，期冀从陈陈相因的营垒中解脱出来。他与一代藏家嘉兴项子京的交游，对开阔其眼界也有莫大的帮助，加之董氏精于鉴定，藏家多以其过眼为荣，董氏遂得睹大量古代名迹，他便借此学习古人用笔、用墨之技巧。

董其昌善于学习古人，学书之始，他将目光瞄准祝允明、文徵明。他曾说："凡三年，自谓逼古，不复以文徵仲、祝希哲置之眼角。"（《画禅室随笔》）企图超越吴门书派。中年以后，他很快将欲超越的对象定位在赵孟頫，并多次表现出已超越赵氏的自信，自谓："余书与赵文敏较，各有短长，行间茂密，千字一同，吾不如赵；若临仿历代，赵得其十一，吾得其十七。又赵书因熟得俗态，吾书因生得秀色。赵书无弗作意，吾书往往率意，当吾作意，赵书亦输一筹，第作意者少耳。"（《容台别集》）他晚年曾追悔："余年十八学晋人书，得其形模，便目无吴兴，今老矣，始知吴兴书法之妙。"（《三希堂法帖》卷四）看来尽管董氏对赵孟頫多有诋诃，然赵一直是董心中的典范，是自己学习和超越的参照系。

董其昌在书法创作中极其注重笔法、墨法、结字与章法，自云："予学书三十年，悟得书法不能实证者，在自起自倒、自收自束处耳。"（《画禅室随笔》）董其昌书法往往率意，但他同时反对信笔："作书须提得笔起，不可信笔，盖信笔则其波画皆无力。提得笔起，则一转一束处皆有主宰。转、束二字，书家妙诀也。"（《画禅室随笔》）对用笔的精微体会得极为细致。在用墨上，他认为："用墨须使之润，不可使其枯燥，尤忌秾肥，肥则大恶道矣。"（《画禅室随笔》）在结字上，他认为结字因势而传，尤为推重米芾所谓"大字如小字，小字如大字"的观点。在明人书法展大后笔法失去精微的时风之下，这种以势生形的观点显得尤为难能可贵，并同样体会得细腻："书家结字，画家皴法，一了百了，一差百差，要非俗子所解。"（《容台别集》卷二）并主张"以奇为正"，他说："字须奇宕潇洒，时出新致。以奇为正，不主故常。此赵吴兴所未梦见者，惟米痴能会其趣耳。古人作书，不必作正局，盖以奇为正。"（《画禅室随笔》）至于章法，他一重天趣，二爱疏朗，王羲之《兰亭序》的自然天成和杨凝式《韭花帖》的萧散疏朗都是他心仪已久的。他对古人多种技法的独到理解和阐释为他的书法创作奠定了一个坚实的基础。

"以禅喻书"论是董其昌书学思想的核心，其中含有三个方面的内容。其一是"淡说"，他认为："作书与诗文，同一关捩。大抵传与不传，在淡

与不淡耳，极才人之致，可以无所不能，而淡之玄味，必由天骨，非钻仰之力、澄练之功所可强入。”（《容台别集》卷一）可见“淡”是其书法审美的最高境界，“淡”是一种人格精神的表现，一种性情的反映。其二是“熟后求生说”，他认为：“画与字各有门庭，字可生，画不可熟。字须熟后生，画须熟外熟。”（《容台别集》卷四）这是他崇尚自然天趣的一个缩影，又是追求平淡的一种补充手段。其三是“顿悟说”，这是董氏将禅意融入书法的另一个重要方面。他多次阐述顿悟在书法审美活动中的意义。他几度回忆两次见到王羲之《官奴帖》（唐摹本）时的激动心情，在他54岁第二次见到此帖时说：“快余二十年之积想，遂临此本。云：抑余二十馀年时书此帖，兹对真迹，豁然有会，盖渐修顿证，非一朝夕。假令当时能致之，不经苦心悬念 ，未必契真。怀素有言‘豁焉心胸，顿释疑滞’，今日之谓也。”（《容台别集》卷二）“渐修”和“顿证”（顿悟），从书法角度来看，渐修是指长期基本技法的修炼;顿悟是在瞬间豁然开朗，董氏在此处是渐修与顿证并重的。“不经苦心悬念，未必契真”，从他大量研究古人笔法的体会中，反映出如果他没有长期的探索，则决不会有瞬时的悟通。董氏的“顿悟说”之所以有意义，正在于他运用禅宗中南宗一派的思辨法宝，揭示了人们在书法审美活动中的心理状态。在画论上，董其昌的南北宗论是有轻渐修而重顿悟倾向的；在书法上，他同样存在南北宗思想，只是并未阐述，因为他在书法上推重平淡天真与绘画上南宗的审美趣向是完全一致的。董氏还第一次提出“晋人书取韵，唐人书取法，宋人书取意”的书法史观，成为书法史学界的一大重要理论，以后经冯班、梁巘等演绎、阐述，影响深远。

图174　明　董其昌　答客难卷

这位“性和易、通禅理、萧闲细纳、终日无俗语”的画禅室主人，他的书法（图174、图175），

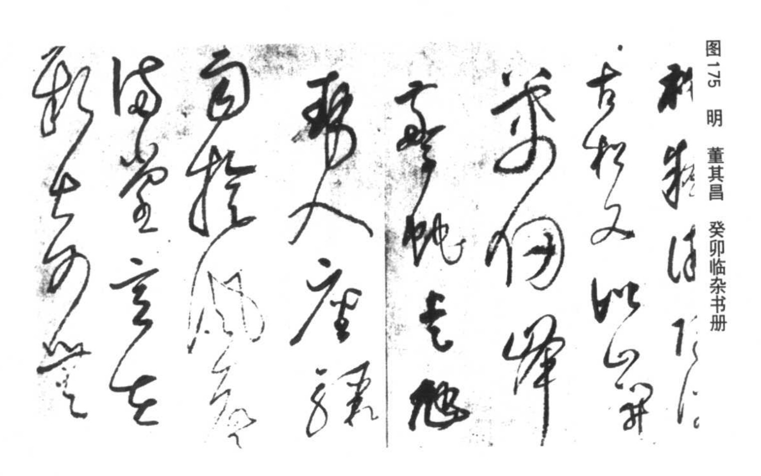


图175　明　董其昌　癸卯临杂书册

无论是楷书、行书、行草，抑或是狂草，都一派萧散简淡的风致，这不能不说与他的书法美学思想紧密相关。董其昌的书法成就主要在行草，其笔法来自二王，尤得力于米芾。用笔的虚和变化、结字的欹侧反正、章法的疏空简远、用墨的清淡净润，造成书作的白大于黑的视觉感受。用笔虚和而骨力内蕴，章法疏空而气势流宕，用墨淡润而神韵反出，这就是董其昌的书法风格特征。

## 五、个性解放思潮下的晚明书法

### 1　晚明的书法变革潮流

晚明是中国文化发展史上一个重要的转折时期，禅宗思想的流行，泰州学派的崛起，个性解放思潮渗透到哲学、文学、艺术的各个层面，使明初程朱理学及前后七子的拟古主义思想都受到冲击。在这个思潮中，以徐渭、李贽、汤显祖、公安三袁等为代表，掀起了个性解放的浪漫狂飚。徐渭的“天成”、李贽的“童心”、 汤显祖的“唯情”、三袁的“性灵”、董其昌的“率意”都强烈地表现出对人的主体精神的宏扬，于是书法界出现了一大批具有个性解放思想的书家。他们的作品与明代中期相比，发生了翻

天覆地的变化，审美观的差异令人叹为观止。徐渭的狂放和董其昌的平淡都是这一状态下的产物。（董其昌是“晚明书法变革潮流”这一节中的重要代表人物，因列前章，这里不再赘述。但有必要指出，今人常将他列为复古派，与徐渭等对立起来，这是一种错误观点。）文学界继“公安派”之后，“竟陵派”在接受“独抒性灵”口号的同时，提出了“势有穷而必变，物有孤而为奇”，这种思想无疑也影响到书法界。从张瑞图、黄道周、倪元璐、王铎的书法作品来看，既能看到个性解放思想的倾泻，又能感受到深幽孤峭的内倾情感的流露。

徐渭（1521～1593），初字文清，更字文长，号天池、青藤等，浙江山阴（今绍兴）人。他20岁考中秀才，后八次应举均名落孙山。曾为浙闽总督胡宗宪的幕僚，胡宗宪因严嵩罢黜而以同党下狱，徐渭恐遭株连导致精神分裂而发狂，后胡之政敌李春芳欲招其入幕府，徐渭左右为难，多次自杀未遂，又因杀妻而入狱六年，精神上受到强烈的刺激，晚年以诗文书画了此残生。著有《徐文长文集》、《徐文长逸稿》、《四声猿》、《笔玄要旨》等。

徐渭的诗文、书画、戏曲等都成就卓著，文学上开“公安派”先河，《四声猿》奠定了他在戏曲史上的地位；绘画上以大写意花卉开一代画风；书法上又以奔放狂肆的书风使得晚明书坛如魇得醒。徐渭的书法受王阳明心学的影响，他是王阳明弟子王畿和季本的弟子，思想来源即王阳明左派一脉。他强调“始于学，终于天成”，并认为：“天成者，非成于天也，出乎己而不由乎人也。”从他绝去依傍的书法中，他的师承已难一目了然，陶望龄在《徐文长传》中说：“其论书主于运笔，大概昉诸米氏云。”徐渭对宋人的书法的确有所偏爱，他对苏、黄、米、蔡均有独到的见解，可见其追求己意的同时，并不是一个放弃传统的人，而是要求在临帖时“时时露己笔意者始称高手”。他曾在一则题跋中抨击背弃传统者：“是辈者起，倡率后生，背弃先进，往往谓张东海乃是俗笔。厌家鸡，逐野鸡，岂直野鸡哉！盖蜗蚓之死者耳！噫！可爱也，可痛也。以余所谓东海翁善学而天成者，世谓其似怀素，特举一节耳，岂真知翁者哉？”（《徐文长轶草》卷二）徐渭本人也是在传统基础上的“出乎己”，故他的书法虽点画狼藉，但仍然不出书法的游戏规则。他书法的主要成就在行草书，袁宏道称其“八法之散圣，字林之侠客。”他擅写大幅巨制，用笔沉雄，节律跌宕，行间茂密，似急风骤雨，加上破锋、露锋、涩笔的交替使用，更使得作品丰富多元而增加

了对视觉的震撼。他将祝允明、陈淳的洒脱发挥到极至，一种人格精神凸现纸上，似乎让人能够触摸，真有一种“磊磊不平之气”。其代表作有《夜雨剪春韭诗轴》、《咏墨词轴》、《行草七绝诗轴》(图176)、《淮阴侯祠诗翰卷》等。

从徐渭的书论来看，“活精神”是他书学思想的精髓。他认为：“故笔死物也，手之支节亦死物也，所运者全在气，而气之精而熟者为神。故气不精则杂，杂则驰，而不杂不驰则精，常精为熟，斯则神矣。以精神运死物，则死物始活。”(《玄抄类摘》序说）这种绝妙的论述，体现了重“心”、重“人”、重“精神”的审美观，同时他反对因袭古人而无己意的观点，也正是在追求这种鲜活的创造精神。

张瑞图（1570～1641)，字长公，号二水，别号果亭山人、芥子居士、平等居士等。福建晋江（泉州）人。官至礼部尚书、户部尚书、太子太保、太子太师、武英殿大学士、中极殿大学士等。崇祯元年，因魏忠贤阉党案入狱三年，已致仕的张瑞图终以平民归里，一心修禅，以诗文书画伴度晚年。

图176　明　徐渭　七绝诗轴

图177　明　张瑞图　五言诗轴

“人品颓丧，而作字居然有北宋大家之风”的张瑞图，在人们心目中的口碑不好，但在艺术史上人们仍给予他一席之地。他的书法，曾与董其昌、邢侗、米万锺有“晚明四家”

之称。他的书法成就也主要在行草书上，秦祖永评“瑞图书法奇逸，钟、王之外，另辟蹊径。”（《桐阴论画》）他在取法钟繇、王羲之以外，融入了孙过庭笔意。从他的传世作品来看（图177），他擅以偏侧之锋行笔，多以方折代替圆转，并时露锐利锋芒，结体紧密而多峭厉之势，翻折之中又多横向取势，一改前人的用笔常规和审美定式，在晚明书坛可谓异军突起，表现出不与人同的别样风格。明末倪后瞻评其“书从二王草书体一变，斩方有折无转，一切圆体都皆删削，望之即知为二水，然亦从结构处见之，笔法则未也。”（《倪氏杂著笔法》）由此可见，张瑞图善于自创。清人梁巘说“明季书家竟尚柔媚，王（铎）、张（瑞图）二家力矫积习，独标气骨，虽未入神，自是不朽。”（《评书帖》）对于张氏的书法成就给予了充分肯定，同时又对其作了客观的批评“张瑞图用力劲健，然一意横撑，少含蓄静穆之意，其品不贵。”内蕴浅薄固是他的弱点，但其新奇的创造，足以使他在明末书坛上别树一格。

黄道周（1585～1646），初名螭若，字玄度，一字幼平，号石斋，福建漳浦人。天启四年（1624）授翰林院编修，崇祯时任右中允，因不满魏忠贤阉党争权误国，上疏三十次，屡遭贬谪，曾触怒崇祯皇帝而被流放广西。南明弘光元年，他出任礼部尚书、武英殿大学士，南明首都南京沦陷后，他拥唐王隆武为帝，在婺源与清兵交战中被俘，后押解南京被杀，唐王赠“文明伯”、谥忠烈，清乾隆时改谥忠端。著有《黄漳浦集》等。

黄道周理学、天文、历数、易经、诗文俱精，他视“作书是学问中七八乘事”，但他早年曾与倪元璐、王铎相约攻书，以期革新书坛。倪元璐学苏东坡，王铎学二王，他则主攻钟繇。他的书法以小楷、行草书名世，其小楷用笔明快，结字宽博，既有王羲之的遒媚，又具钟繇的古质，加上他方折之笔运用较多，劲峭中露出秀润之姿。清人王文治《快雪堂跋》称其“楷书遒劲，直逼钟、王”。传世小楷作品有《孝经》、《壬申元日诗册》等。黄道周的行草书（图178）在晚明也属一格，虽以二王为宗，又糅入章草笔意，他不同于张瑞图于方折中见刚猛，而是方折与圆转巧妙结合，于生辣中见流贯，于离奇中见密丽，于遒媚中见浑深。勿庸讳言，他也时于疏密中见拘挛。他是书法史上又一位入古出新者，他敢于抨击唐宋之弊，指出“宋时不尚右军，今人大轻松雪”是因“才姿不逮”。这种书学思想在个性解放思潮席卷书坛的情形下显得尤为可贵，在其书风形成的过程中起着积

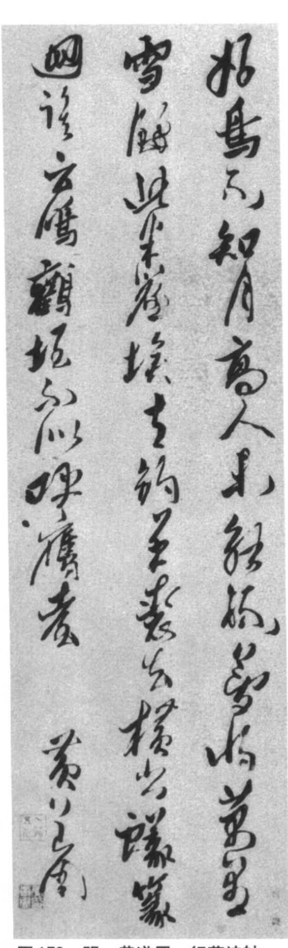




图178 明 黄道周 行草诗轴

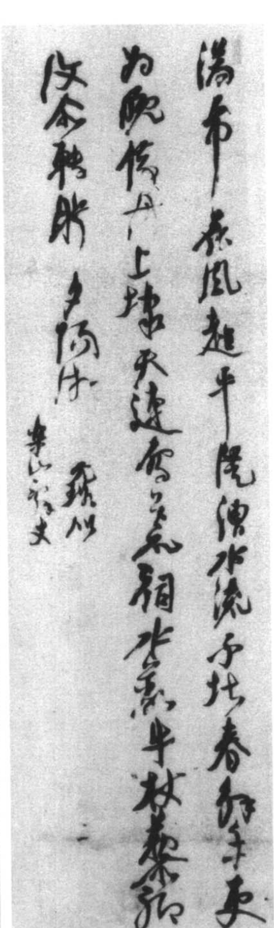


图179 明 倪元璐 行草诗轴

极作用。他将钟、王演绎得另有风致，并走出了自己的路，这与他的思想有关。

倪元璐（1593～1644），字玉汝，号鸿宝，别署园客，浙江上虞人。天启二年（1622）进士，官至户部尚书。曾抗疏魏忠贤遗党，忠正之气为世所重。李自成攻破北京，崇祯皇帝自缢于煤山，倪元璐闻讯也在上虞自缢。福王时谥文正，清时改谥文贞。有《倪文贞公文集》行世。

倪元璐在与黄道周、王铎相约攻书中，主攻苏东坡，同时与他们一样力主革新。事实上，三人的书法都取得了巨大的成功，以一种崭新的面貌出现在晚明书坛。三人的总体基调虽有相近之处，但其内蕴却有着各不相同的特质。近人评："然如黄石斋之伟岸、倪鸿宝之萧逸、王觉斯之腾掷，明之后劲，终当属此数公。"（马宗霍《书林藻鉴》）

倪元璐的书法以"番锦离奇、另一机轴"的行草名世（图179），清人秦祖永评："元璐书法，灵秀神妙，行草尤极超逸。"（《桐阴论画》）其实，灵秀超逸之外，颇多苍厚之气，倪后瞻曾评其父倪元璐与其师黄道周书法之异同："世以夫子与先公并称。先公遒过于媚，夫子媚过于遒。同能之中，

各有独胜。”（《倪元璐、黄道周书翰合册跋》）他与张、黄、王一样，擅写大幅立轴，且都字距茂密、行距空疏，显示了同一时代的书法特征。他的行草书用笔锋棱四露中见苍浑，并时杂有渴笔与浓墨相映成趣，结字奇侧多变，人曾戏称为“刺菱翻筋斗”，其棱峭生动之姿被刻画得淋漓尽致。他书法风格的形成，除了他善于从古人经典中得到滋养，如二王、苏、米的影响，更在于他的新理异态使其能自出新意。

王铎（1592~1652），字觉斯，号嵩樵，别署痴庵、十樵、云岩漫士、兰台外史等，河南孟津人。天启二年（1622）进士，后为翰林院编修，崇祯十三年（1640）为南京礼部尚书，因父母相继去世并未到任。崇祯十七年（1644）任南明东阁大学士、太子少保，弘光元年清兵围城，王铎与钱谦益率百官出城降清，入清后清王朝仍授以礼部尚书、太子少保，卒后谥文安。著有《拟山园集》。

明亡之际，倪元璐选择了以身殉国，黄道周选择了起兵抗清，而他们的挚友王铎选择了跪地降清，又在清朝任官，留下了“大节有亏”的话柄，以至在《明史》中被列入《贰臣传》，影响到对他在历史上的评价。但他自谓：“我无他望，所期后日史上，好书数行也。”表现了他无意政治上的追求，而以书法作传世之想，即使如此，书法界也一度因人废书。时至今日，他在书法史上的地位和价值是有目共睹的。

王铎在书法上以“吾家逸少”为荣，并以此为一生的追求。寻绎其书学渊源，可发现他少年时学书即以二王为宗，临《圣教序》能字字逼肖，自云：“余书独宗羲、献，即唐、宋诸家皆发源羲、献，人自不察耳。”（见王铎《临淳化阁帖与山水合卷》跋尾）他于二王帖中浸淫之深为同时代书家所不及。除《圣教序》、《兰亭序》外，从《淳化阁帖》中获益尤多，顾复说：“闻其临《淳化阁帖》数部，非功力如此，焉能精妙如此。”（顾复《平生壮观》）他的独宗羲、献，实际上已经不止是入山阴之室，而是延伸到二王一系的唐宋书家，对李邕、虞世南、颜真卿、柳公权、米芾他都有深切的体会，并广为吸取前人的营养。他中年时期特别对米芾情有独钟，成为他行草书创作的一个转折，他认为：“米芾书本羲、献，纵横飘忽，飞仙哉！深得《兰亭》法，不规规摹拟，予为焚香寝卧其下。”（王铎《米芾吴江舟中诗卷跋》）王铎的行草书确从米芾中多有所得。他狂草风格之由来，许多人认为是张旭和怀素，甚至王铎在世时就有这种评价，这都出于一种作品



图180 明 王铎 雒州香山诗轴

表面的意会。王铎的确临过《淳化阁帖》中的怀素帖，但他在临书跋中明确表示："怀素独此帖可观，他书野道，不愿临，不欲观矣。"（王铎《琼蕊庐帖》）也对时人的猜测表示过抗议："吾学书之四十年，颇有所从来，必有深相爱吾书者。不知者谓为高闲、张旭、怀素野道，吾不服！不服！不服！"（王铎《草书杜诗》跋尾）可见他对旭、素的轻视。他一生极重《淳化阁帖》，我们可从该帖中的张芝《冠军帖》、《欲归帖》、王羲之《小园子帖》及王献之诸帖中窥破天机。王铎一生多次放大临写，既为临作，又藉此创作，他以古人笔法运自我情感，从王铎的很多狂草作品中，我们都能有这些体会。虽有人称这些刻帖为赝品，并附会于旭、素，而王铎称："二王法芝，或谓为赝，强作解事，可哂。"（《琼蕊庐帖》）痴心不改的王铎一生崇古、信古、仿古、复古，并在晚明个性解放思潮影响下，充满革新精神。

王铎的书法（图180、图181），以真、行、草名世，其小楷颇具特色，出自钟、王，但自有一种意趣，在明代小楷中自树一格。他也擅隶书，但流于一般，其成就最大者还是行草书。他一生创作极丰，除传世大量墨迹外，还留有许多刻帖，如《拟山园帖》、《龟龙馆帖》、《琅华馆帖》、《弘月馆帖》等。从书法风格来看，王铎50岁前后进入其创作的鼎盛期，傅山说"王铎四十年前字极力造作，四十以后无意合拍，遂能大家。"（傅山《霜红龛集》）王铎的书法在重视前人笔法的基础上，尤其重视作品中的势。因前人作品相对较小，而大幅巨制是明代中后期的时代特征，王铎善于将其拓而展大，且不失精微。其结字的欹侧多变和章法的腾掷激荡均因势而生，造成一种风樯阵马



图181 明 王铎 草书诗卷

的气势。此外，他还善于用墨，浓墨、渴墨的交替运用使得作品燥润相生。他甚至将涨墨运用于书法创作，这些墨法的运用，不仅克服了刻帖所带来的局限，以及大幅巨制带来的空乏，而且给作品平添一种酣畅之气，更赋予作品一种鲜活的精神内涵，在形式上对前人的审美定式有了较大的突破，使得他迥异于明中期的诸位书家，也与同时期的晚明书家拉开了距离。王铎的出现，为晚明书法增添了灿烂的一笔，同时他创造性地继承了二王及米芾书风，成为中国书法史上入古出新的又一典范。

## 2 晚明的其他书家

晚明的书坛，除前述诸家外，还有詹景凤、邢侗、黄辉、赵宧光、米万锺、宋珏、陈洪绶等，他们的书法成就虽不显著，但在当时书坛均享有书名。

詹景凤（1532～1602），字东图，号白岳山人，徽州休宁人。隆庆元年（1567）进士，历任江西南丰教谕、南京翰林院孔目、吏部司务、广西平乐府通判。为当时负有盛名的鉴定家，著有《东图集》、《詹氏小辨》、《书苑补益》等。他的书法初师二王，又学怀素，并以草书见长。他的草书（图182）燥润相间、酣畅淋漓，颇有气势，但时显露油滑习气，故有评者谓其“幻怪”。

邢侗（1551～1612），字子愿，临邑（今山东临清）人。万历二年（1574）进士，官至陕西行太仆寺少卿，世称邢太仆，其36岁即称疾乞休。精绘画，与董其昌有“北邢南董”之称，他的书画曾名动海外，著有《来禽馆集》，刻有《来禽馆帖》。他的书法，避开当时风靡书坛的文氏书风，直追魏晋，

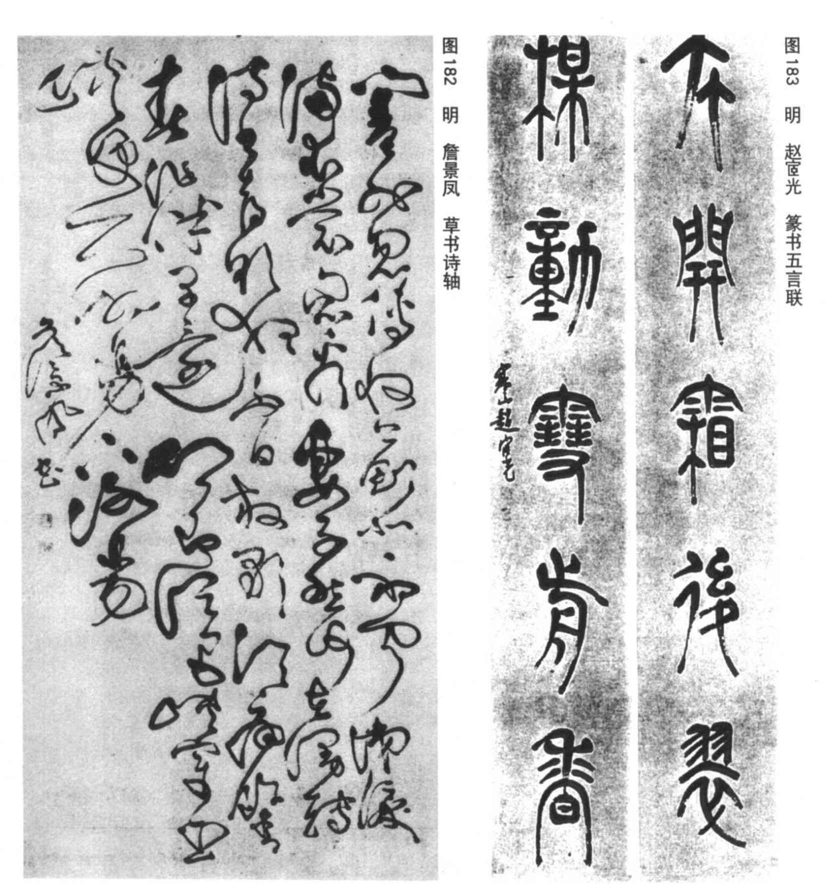


图182 明 詹景凤 草书诗轴

图183 明 赵宧光 篆书五言联

主攻二王，尤得力于《十七帖》。其妹邢慈静也擅长书法，与他相仿。

黄辉（1559～？），字平倩，一字昭素，号慎轩，四川南充县走马场人。万历十七年（1589）进士，官至少詹事兼侍读学士。好禅学，与公安袁宗道交游甚深。他的书法在湖北、四川较有影响。他的楷书师法钟繇，行草学习宋人，初以苏入，后以米行，得宋人意趣而自化。

赵宧光（1559～1625），字凡夫，又字水臣，号广平、寒山长，太仓人。与妻隐居寒山，读书稽古，足不出城。著有《寒山帚谈》等。他的书法，以篆书成就最为突出（图183）。他的草篆大胆突破传统的规范程式，用笔简率，融入草书意趣，有鲜明的艺术个性，在晚明书坛有着独立的艺术语言，在篆书的历史上也有其特殊的历史价值。

米万锺（1570～1628），字仲诏，号湛园。其先为陕西安化人，迁居顺天（今北京）。自称米芾后裔。万历二十三年（1595）进士，官至太仆少卿。著有《澄澹堂文集》、《篆隶考讹》。与邢侗、张瑞图、董其昌并称“晚明四家”。他的书法，以行草见长，学米芾，自谓得家法，较之南方书家有豪放苍朴之气，然时显用笔空乏粗率，黄道周、董其昌等对其多持异议，水平也逊于其他三家。

宋珏（1576～1632），一名瑴，字比玉，号荔枝仙，莆田（今福建莆田）人，客居金陵。工诗，善书画。他的书法以隶书著称于世，时有“莆田派”之称。他的隶书从《夏承碑》入手，直追汉碑，虽未完全脱去前人用笔，但在晚明已具有独立风标，对清代的隶书书家有所启示。

陈洪绶（1599～1652），字章侯，号老莲。浙江诸暨人。崇祯十五年（1642）为国子监生，召为舍人，摹历代帝王像，饱览御府书画。明亡后落发为僧。陈洪绶以绘画名世，尤工人物。他的书法多见行书，结字欹侧瘦长，率意中见性情，在晚明书法中显得卓尔不群。

## 复习思考题

1. 简述台阁体书法产生的历史背景，其代表书家有哪些？
2. 吴门书派是在怎样的历史条件下发展起来的？这一书派具有什么样的特质？他们书法的审美取向对明初的台阁体有怎样的突破？阐述吴门书派代表书家的书风。
3. 云间书派是怎样形成的？作为地域流派的构成，它与吴门书派有什么不同？
4. 晚明个性解放思潮对书坛产生了怎样的影响？
5. 为什么说董其昌是晚明个性解放思潮下的代表书家？并阐述其“以禅喻书”论。
6. 试述徐渭的书法风格特征及其思想根源。
7. 王铎作为晚明个性解放思潮中的代表书家，你怎样理解他书法作品中的个性特质与复古思想的对立统一？
8. 从书法作品的样式上看，明代较前代有哪些发展？

# 第九章

# 清代书法

公元1644年，明崇祯皇帝自缢于煤山，李自成的大军一举挺进北京，明王朝宣告灭亡。此后李自成被吴三桂及满清联军挫败，多尔衮随即占领北京，建立了大清王朝，从此统治中国长达268年之久。清政府为了稳固江山，采取一系列汉化变革措施，对汉文化的保存和发展作出了很大贡献。同时，作为清朝核心的满洲贵族对汉族始终抱有歧视态度，专制制度的蛮横和文字狱的残酷更是超过历代。从整个清代学术思想来看，从清初到康熙，理学与经世致用之学相结合，对前人的学术有了批判的继承和发展，产生了像顾炎武、黄宗羲、王夫之这样的理学大师。从康熙中期到嘉庆，理学完全走向实用化、庸俗化，加上文字狱的大兴，乾嘉时期考据学的盛行，纠正了理学家空谈性理的缺憾，提倡实事求是的研究方法，朴学研究空前活跃，并且衍及史学、小学、天文、地理、历算等。道光以后，出现一股新的经世致用之学的潮流，成为今文经学派的全盛时代，以后又受到西学东渐的冲击，学术思想发生了翻天覆地的变化。清代书法一方面沿着明代帖学一脉继续向前发展，一方面由于金石考据学的兴起、访碑热潮的出现以及书法观念的改变，碑学一脉迅猛发展，渐成帖学衰微、碑学兴盛的局面。于是，清代成为中国书法史的一个重要转折时期。整个清代书法史可大致作如下分期:

一、清代前期（从顺治到康熙）的书法，基本承传晚明书法大势，帖学书法继续向前发展，同时预示着碑学的滥觞。傅山和郑簠是最初具有打破帖学传统意识的，可视为清代碑学的先行者。清代前期的书坛呈三系向

前发展，表现为：晚明浪漫书风的馀绪、崇董书风和隶书热潮。

晚明浪漫书风的延续，主要体现在由明入清的降臣王铎与遗民傅山，他们以其个性张扬、充满激情的书法影响着清初书坛，代表人物除王铎与傅山外，还有归庄、法若真、宋曹、许友、朱耷等。

明末华亭派董其昌书风的延续，在康熙朝成为风气。由于康熙帝的喜爱和推崇，他们多取法董其昌，代表人物有：担当、查士标、沈荃、查昇、姜宸英、张照等。另外还有一批帖派书家如笪重光、何焯、汪士鋐、陈奕禧，他们或与董氏审美意趣相一致，或与董氏书风若即若离，总之，康熙一朝的书法基本上在董其昌书风的笼罩之下。

明末清初，由于古文字学、金石考据学的再度兴起，掀起访碑热潮，大量碑版的出土，造就了一批以写碑铭名世的书家。他们以隶书创作为主，代表人物有：郑簠、程邃、朱彝尊、石涛、张在辛、万经等。特别是郑簠的出现，师法汉碑的认识发生了变化，他不仅是一位典型靠师碑成功的书家，而且师碑目标也从魏晋名家碑版转向直师其他非名家汉碑，从而影响了当时的一大批书家，他堪称前碑派的先锋。

二、清代中期（从雍正到嘉庆）的书法，是书法史上由帖派为主流转向以碑派为主流的过渡期。一方面，前碑派的兴盛，从审美观念的确立到艺术表现手法都为碑派的出现铺平了道路，并导致碑学理论的正式形成。另一方面，帖学一脉也继续在向前发展。

清代中期的一些书家，由于清初前碑派的影响，开始出现碑与帖的分化。尽管大多数写篆、隶的书家写起行书来，依然是帖的面貌，但如扬州八怪中的金农、郑燮等敢于抛弃二王正统，以汉碑之法融入行书，探索以碑破帖之路，使当时不少书家的行书出现了以碑破帖的特征，并致力于隶书和篆书的创作。代表人物有扬州八怪中的高凤翰、金农、汪士慎、李鱓、黄慎、高翔、郑燮、杨法等；西泠四家中的丁敬、蒋仁、黄易等。此外，一批古文字学家也致力于篆隶书的创作，有钱大昕、段玉裁、桂馥、钱坫、孙星衍、阮元等。此后邓石如、伊秉绶的出现，使书坛从破帖走向全面师碑，加上阮元《南北书派论》、《北碑南帖论》的问世，扬碑抑帖，在理论上给北碑予以公开的支持，应视为碑学理论的开山，并成为清代碑学正式形成的标志。我们以邓石如、阮元划界，在他们之前的以碑破帖一派，称为“前碑派”，此后的尊碑一派，称为“碑派”。前碑派主要实践于隶书、篆书；

碑派则再发展出北碑的大潮。继阮元“二论”之后，包世臣的《艺舟双楫》进一步扬碑抑帖，对碑学理论进行了完善和发展。

在前碑派向碑派演进的同时，帖学一脉不断发展。康熙的崇董、乾隆的崇赵，使得清代的帖学一灯不灭。著名的有：刘墉、梁同书、梁巘、王文治、翁方纲、钱沣、永瑆、铁保等。

由于科举应试的实用需要，承袭宋代院体、明代台阁体的传统，清代馆阁体也应运而生，特别是在乾隆、嘉庆、道光三朝达到高峰。以乌、方、光为最大特点，千人一面，了无生趣，将书法带到了一条毫无艺术生命力的死胡同。

三、清代后期（从道光到宣统）的书法，帖派一脉急剧衰微，而碑派一统天下，成为书坛主流。继阮元“二论”、包世臣《艺舟双楫》之后，晚清的康有为在其碑学专著《广艺舟双楫》中，对碑学的发生、发展、流派、审美、风格等提出了一套更为完整、也更为偏激的理论，将清代碑学推向高潮。在书法创作方面，涌现了一大批碑派书家，我们将其分为两大类：一类是擅长金石文字学并以写篆隶为主的书家，有吴熙载、胡澍、徐三庚、杨岘、杨沂孙、赵之谦、吴大澂、吴昌硕、黄士陵等；另一类是以魏碑法写楷书、行书，或融魏碑、唐楷于一体的碑派书家，有何绍基、张裕钊、赵之谦、杨守敬、沈曾植、康有为等。

晚清坚守阵地的帖派书法名家已不多见，有林则徐、戴熙、曾国藩、翁同龢等，成就并不显著，显示了帖学一脉在碑学鼎盛时期的衰落。晚清帖学的式微并不意味着帖学本身的消亡，帖学作为中国书法艺术的一大体系，并不因为它在某个时期的衰落而降低其自身价值。

## 一、清代前期书坛三系

### 1 晚明浪漫书风的馀绪

时代虽然已经进入了清代，但清初的书法家多是由明入清的，从风格流派上来看，仍是晚明浪漫书风的延续。除前章所述晚明浪漫书风的代表人物王铎外，傅山也是一位承前启后的重要书家，此外承袭晚明浪漫书风

的书家还有归庄、法若真、宋曹、许友、朱耷等。

傅山(1607~1684),初名鼎臣,字青竹,后更名山,字青主。别号很多,有石道人、丹崖翁、真山等。阳曲(今山西太原)人。明亡后傅山因反清而被捕入狱,出狱后便归隐山林。后清廷荐举博学鸿词,又诏授中书舍人,但其拒不接受。傅山通经史、工诗文、精医术、擅绘画、能篆刻,最为人称道的是其在书法艺术上的成就。著有《霜红龛集》。

傅山自幼习书,初从钟繇楷书入手,又学二王,《黄庭》、《曹娥》、《乐毅》、《画赞》、《兰亭》、《洛神》等无所不临,后学颜真卿《颜家庙碑》、《争座位帖》。和王铎一样,他也于《淳化阁帖》下过一番扎实的临摹功夫,青少年时代虽一度受赵孟頫书法的影响,但很快被晚明个性解放思潮所冲刷,并对赵颇多微词。他对赵孟頫的批评固然体现了一个遗民的不屈志气,但不免有因人废书之嫌,而实际上他直到晚年仍很喜爱赵的书法。明亡后,作为遗民的傅山更是崇尚人格魅力在书法风格形成中的作用,他说:"作字先作人,人奇字自古。纲常叛周孔,笔墨不可补。"(傅山《霜红龛集》卷四)这种人格精神在他的作品中也有所表现,从此他的书法思想和书法创作都有了大的转变。傅山的书法,早年曾以篆隶知名,沈涛《瓠庐诗话》评:"先生隶体奇古,与郑谷口齐名"。傅山所作篆隶,故求生僻怪异,马宗霍在《霎岳楼笔谈》中谓:"青主隶书,论者谓怪过而近于俗。"这可能与清初的金石学研究热潮有一定的渊源

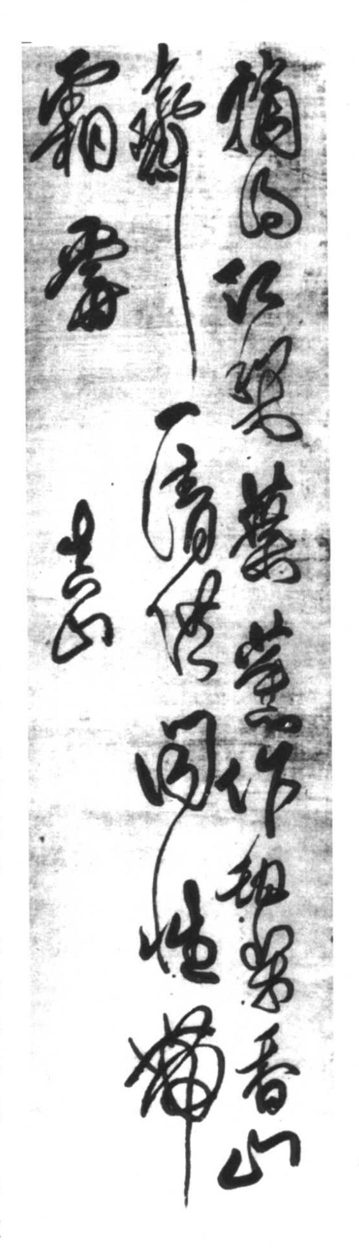


图184 清 傅山 草书诗轴

关系，也与他的好古思想分不开。他与他的朋友顾炎武、阎若璩、朱彝尊都有金石癖，可以看出他对金石碑版的浓厚兴趣似在篆隶书中有所流露。清人郭尚先评傅山："世争重其分隶，然行草生气郁勃，更为殊观。"（郭尚先《芳坚馆题跋》）可见其隶书的知名度，也可窥见其行草书上的艺术成就已为人们所重视。从他的传世草书作品（图184）来看，通篇气势连绵，用笔缠绕流畅，结字奇逸纵横，走笔如追风掣电，快速中见真性情流露，其激情洋溢的创作状态和随机应变的创作能力令人叹为观止，当然其基调依然显露出晚明浪漫书风的影响。

傅山针对同时代的媚俗书风，曾提出"四宁四毋"，他说："宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排，足以回临池既倒之狂澜矣。"（傅山《霜红龛集》卷四）从巧到拙、从媚到丑，其间显示着书法观念的转变，也赋予了书法审美新的内涵，他的书法观无疑为清代碑学的诞生提供了美学启示。

归庄（1613～1673），字玄恭，号恒轩，江苏昆山人。文学家归有光之曾孙、书画篆刻家归昌世之子。明亡后曾参加反清活动，失败后佯狂流浪。归庄与顾炎武交游甚密，且都性情怪异，时有"归奇顾怪"之说。归庄的书法取法王羲之，尤倾心于《兰亭序》，但他不拘于形似。他说："观我书者庶几如九方皋之相马，得之牝牡骊黄之外乎，若求诸形模则失之是矣。"（《归庄集》卷四）他的书法兴会所至，尺幅往往很大，气势纵逸，有明代遗风。

法若真（1613～1696），字汉儒，号黄石，山东胶州人。顺治三年（1646）进士，康熙十八年（1679）荐举博学鸿词，任安徽布政使。法若真与王铎颇多交往，书法也受其影响，他的行草作品在劲健跌宕中不失萧散飘逸。

宋曹（1620～1701），字邠臣、彬臣，号射陵，江苏盐城人。著有《书法约言》。他少年时学书，即刻苦临帖，寒暑不移。他对于临帖有自己的看法，强调"脱去摹拟蹊径，自出机轴"，他的书法审美思想是"笔意贵淡不贵艳，贵畅不贵紧，贵涵蕴不贵显露，贵天然不贵作意。"宋曹的书法以草书名世（图185），其风格气势雄浑，用笔沉着且不失流畅，时露狂放之态。

许友（生卒年不详），初名宰，又名友梅，字有介，号介寿、米友等，侯官（今福建福州）人。少年时曾师倪元璐，后又仰慕米芾其人其艺，刻有《米友堂帖》。许友的书法，用笔率意，结字奇逸，章法茂密，通篇字形

大小长短错杂，有粗头乱服、乱石铺街之感，可视为晚明浪漫书风延续下的探索。

朱耷（1626～1705），原名统錾，法名传綮，字雪箇，号八大山人。明宗室，朱元璋第十六子宁献王朱权后裔，江西南昌人。明亡后隐姓埋名、装疯作哑，并剃发为僧，后又还俗，最终再入南昌青云谱道院成为道士。朱耷在绘画史上堪称一代巨匠，其苍浑简古的大写意画对后世影响极大，与石涛、石溪、渐江并称“清初四大画僧”。朱耷的书法，早期学欧阳询、黄庭坚、董其昌，临帖极具形似，创作也明显有前人痕迹。后又学王献之、颜真卿，并从《瘗鹤铭》中得益。晚年临钟繇、索靖、王羲之，则与原帖迥然不同，他常借古人帖来抒发自我情怀，完全出乎自己的心胸。朱耷晚年书法风格逐渐形成，秃笔中锋使得他的书法更加浑厚饱满，结字的奇特又恰与他怪伟的性格相合，章法的疏朗又营造出一种不食人间烟火的旷远之境。实际上，他书法风格的形成是其坎坷的身世和傲岸不群的性格所至，因为遗民往往具有桀骜不驯的人格特征，在他的作品中（图186）自然有所表现。他的书风确是属于绚烂之后的平淡。

图185　清　宋曹　草书轴

图186　清　朱耷　行书轴

## 2 崇董书风

崇董书风,也就是以董其昌为宗的华亭派帖学一系书风。明代的华亭书派延续到清代前期，实际上已经改变了原有的性质，而成为董华亭书风的流派了。由于董其昌在晚明的影响，加上康熙皇帝玄烨的喜爱和推崇，一时朝野上下都以学董为荣，在追踪董其昌书风的队伍中，既有不与清政府合作的遗民，也有新朝的显贵。代表人物有担当、查士标、沈荃、查昇、姜宸英等。

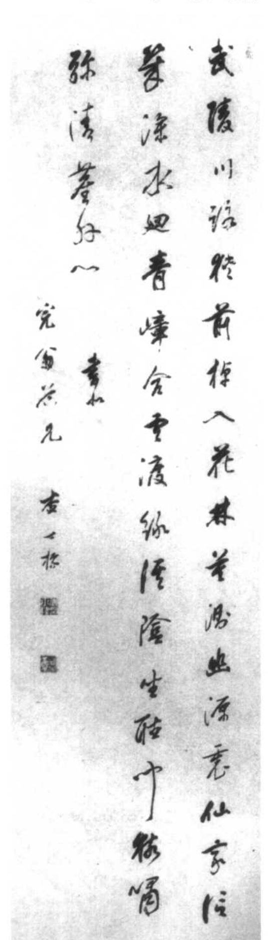


图187 清 查士标 行书诗轴

担当（1593～1673），俗名唐泰，字大来，出家后法名普荷、通荷，号担当，云南晋宁人。明崇祯三年（1630）在浙江绍兴显圣寺受以禅旨，次年他回老家晋宁奉孝老母直至送终。崇祯十五年（1642）入鸡足山剃发为僧，清康熙十二年（1673）圆寂于云南大理感通寺。担当诗、书、画俱佳，曾执弟子礼于董其昌门下，得董氏亲授，他的书画虽学董其昌，却能另辟蹊径。他的山水画在明末清初的山水画史上可谓超逸一派的代表，担当说:“画本无禅，唯画通禅”，他的书法主要学董，并同样受到禅宗思想的影响，飘逸之中尽显豪放，萧疏之中隐含恣肆，充满禅机。

查士标（1615～1698），字二瞻，号梅壑散人，安徽休宁人，后寓居江苏扬州。明诸生，入清后未仕，布衣终生。著有《种书堂遗稿》。他在绘画上很有成就，与孙逸、汪之瑞、弘仁并称“新安四家”。他的书法（图187）深受董其昌的影响，并由董氏上追米芾，《江南通志》称其“书法精妙，米、董再生。”查士标最终未能超越董氏藩篱，可谓是清代前期崇尚董其昌书风的代表人物。

沈荃（1624～1684），字贞蕤，号绎堂、充斋，华亭（今属上海）人。顺治九年（1652）进士，官至国子监祭酒、少詹事、詹事、礼部侍郎，卒谥文恪。据说是明初华亭籍宫廷书家沈度之后。沈

荃的书法学乡贤董其昌，其书风秀美飘逸、风流蕴藉。沈荃是清代崇董书风形成过程中的关键人物，康熙皇帝常与其纵论古今书法，又曾从他学习董书，沈荃“每侍圣祖书，下笔即指其弊，兼析其由，上深嘉其忠益。”（方苞《望溪集外文》）可见他对康熙帝的书法审美观有着潜移默化的影响。

查昇(1650~1707)，字仲韦，又字汉中，号声山。浙江海宁人。康熙二十七年（1688）进士，累官少詹事兼翰林院侍讲学士。查昇的书法曾得到康熙帝的赏识，名噪一时。他的书法完全从董其昌而来，从用笔、结字到章法都与董氏酷似，深得董氏三昧，他是崇董书风潮流中的佼佼者。

姜宸英（1628~1699），字西溟，号湛园、苇间，浙江慈溪人。70岁中进士，授翰林编修，后充顺天府乡试副考官，因科场舞弊案牵连入狱，病死于狱中。他的书法也可谓是后期华亭派的代表，梁同书评“本朝书以苇间先生为第一”。他的楷书从欧、虞、褚诸家入手，行草虽学晋人，但受董其昌影响较深。他一生刻意摹古，自谓:“古人仿书有临有摹，临可以自出新意，摹必重规叠矩，然临者或流荡杂出，摹者斤斤守法，尚有典型。予于书非敢自谓成家，盖即摹以为学也。传与不传，殊非意中所计。”（姜宸英《湛园书论》）他的书风虽略异于董，但最终未能摆脱董氏的束缚。

上述书家在董其昌书风笼罩书坛的氛围中，书法作品的面貌没有能跳出董氏藩篱。除此之外，清代前期还有一些帖学书家也或多或少地受到董其昌的沾溉，如笪重光、汪士鋐、陈奕禧、何焯、张照等，他们的书风与董其昌略有异趣，在董氏书风笼罩的情况下已属难能可贵。

笪重光（1623~1692），字在辛，号蟾光，别署江上外史、郁冈扫叶道人，句容人，一说丹徒人（今均属江苏镇江）。顺治九年（1652）进士，官江西巡按，后罢官归里。著有《画筌》、《书筏》。他的书法从苏轼、米芾中得益，王文治《快雨堂题跋》评其“上至章草，下至苏米，靡所不习，小楷法度尤严，纯以唐法运魏晋，超妙之致,駸駸钟、傅之堂”。从其存世作品来看，仍见董其昌书风对其有较深的影响。

陈奕禧（1648~1709）字六谦，又字子文，号香泉、葑叟，浙江海宁人。官至户部郎中、石阡知府、南安知府。著有《绿荫亭集》。清人杨宾在《大瓢偶笔》中评其“香泉气味好，作小楷也稳称，但留心字样，而不知笔法，故媚而少骨。”从他的作品来看，他刻意于结字，行笔迟疑不畅，虽学米芾，却未能得其神韵，他受董其昌影响，但毕竟已无董的韵味了。

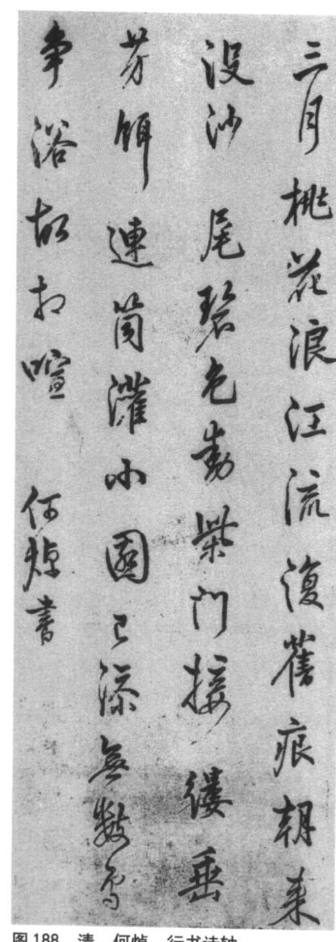


图188　清　何焯　行书诗轴

汪士鋐（1658～1723）字文升，号退谷、秋泉，长洲（今江苏苏州）人。康熙三十六年（1697）进士，官至左中允，后因丧母辞官归里。其书法与姜宸英齐名，时称“姜汪”。学书初从《停云馆》、《麻姑仙坛》、《阴符经》，又学赵孟頫、褚遂良，晚年上追篆隶。从他的作品来看，古朴平正中有宏大的气象。自谓：“不学古隶，不知波折往复之理；不习晋帖，不知回环牵结之妙；不玩唐碑，不知古人各自成家之法。去其短，集其长，毋矜奇，毋尚险，庶几归于正而合于古。”（见《清史列传》）

何焯（1661～1722），字屺瞻，号义门，长洲（今江苏苏州）人。清初著名学者，通经史百家之说，著有《义门先生集》。何焯书法以晋唐为宗，楷书尤于欧阳询用功最深，然未能越雷池一步，行书（图188）见董其昌的影响。他的小行楷很有特色，由于他埋头于古籍的点勘，不经意中因熟练而放下了欧字的矜持，其飘逸之姿为时人称道。吴德旋《初月楼论书随笔》评“姜湛园、何义门气韵与香光为近”，可见董其昌书风在清初的影响。

张照（1691～1745），字得天，号泾南，又号天瓶居士，华亭（今属上海）人。康熙四十八年（1709）进士，官至内阁学士、刑部尚书，卒谥文敏。参与修纂《秘殿珠林》、《石渠宝笈》。他的书法初从乡贤董其昌入手，又受舅父王鸿绪影响，一度痴迷于董。后力追颜真卿、米芾，在他的作品中，于董书的淡雅之外，平添了颜书的沉雄和米书的欹侧，与董书拉开了一定的距离。因其在政治上的地位，在当时的书坛很有影响，他的书法创作也因此对清代中期的帖学书法有所启示。

尽管上述书家已经认识到要跳过董其昌而直溯本源，并作了不懈的努

力，他们希望从米芾中寻求突破，追溯的本源又恰是董氏的本源，可见眼目为董氏书风所障；他们的努力，在局部字形上有了差异，但整体气息相近，由于书法审美观没有大的改变，故清代前期的书法终究没有大的突破。值得一提的是，陈奕禧、何焯等开始对北碑产生兴趣，赋予了书法审美以新的内涵，虽然他们没有实践且影响微弱，但这是一个极为重要的苗头，碑派的审美观已开始孕育。

此外，孙岳颁（1639～1708）、高士奇（1645～1704）、王鸿绪（1645～1723）、陈邦彦（1678～1752）等都是在当时有一定影响的董派书家。

## 3 隶书热潮

清代前期，在顾炎武等人的倡导下，经史考证之学大兴，人们注重经世致用、实事求是，带动了金石考据学的再度兴起，出现了一批金石学著作，如顾炎武的《金石文字记》、郭宗昌《金石史》、朱彝尊的《曝书亭金石文字跋尾》、万经的《分隶偶存》等。由于访碑、研碑的热潮，碑版的不断出土，师碑风气也渐兴，一批以写碑铭为主的书家脱颖而出，他们以写隶书为主，掀起了隶书复兴的热潮，代表人物有郑簠、程邃、朱彝尊、石涛、张在辛、万经等。

郑簠（1622～1693），字汝器，号谷口，上元（今江苏南京）人。往来于南京、扬州之间，以行医为业，终身不仕。

郑簠的书法以隶书名世（图189），其学书经历，据张在辛《隶法琐言》所记："初学隶，是学闽中宋比玉，见其奇而悦之，学二十年，日就支离，去古渐远，深悔从前不求原本，乃学汉碑，始知朴而自古、拙而自奇，沉酣其中者

图189　清　郑簠　贺铸浣溪纱词轴

三十馀年，溯流穷源，久而久之，自得真古拙、真奇怪之妙。及至晚年，醇而后肆，其肆处是从困苦中来，非易得也。”郑簠少年时从宋珏（比玉）“莆田派”入手，后转而直追本源，以汉碑为师，曾倾其家赀，至各地寻碑，并广收汉碑拓本，家盈四橱，日夕临摹。郑簠与扬州的文人、盐商颇多交往，扬州园林的匾额、楹联多出其手，故其隶书在扬州名声大噪。朱彝尊称其“谷口八分，古今第一”。除朱彝尊的推重外，郑簠与当时在扬州、南京活动的程邃和石涛都有交往。他的隶书“沉著而兼飞舞”（方朔《枕经堂题跋》），具有鲜明的个性特征。

郑簠的隶书在书法史上具有重要的历史价值。一是他是清代第一位纯以隶书成名的书家，也就是说他是一位靠师碑成功的书家，这一模式对当时许多书家来说具有新鲜感。二是他一改前人以师蔡邕、钟繇、梁鹄等名家碑为目标，而转向其他汉碑。他的隶书不再用元明时代书家写隶书所用的折刀头法，所谓“挑拔平硬”、“斩钉截铁”，而是糅入草法，因而更具文人气质。三是他的用笔在质感上更接近篆法，钱泳曾评“谷口学汉碑之剥蚀”（《履园丛话·书学》），可见他的隶书已在表现汉碑的金石气了。郑簠师汉碑而不以名家为限，篆法、草法的糅入以及初具金石气，在当时都是一种新的审美取向，并且带动着当时的一大批人。除张在辛、万经以外，扬州八怪中的高凤翰、汪士慎、金农、高翔、郑燮等也受其影响，其汉碑认识的突破已开碑学之先。

程邃（1605~1691），字穆倩，一字朽民，号垢道人，安徽歙县人，明亡后寓扬州四十年，晚年迁居南京。著有《会心吟》等。在篆刻艺术上，他开徽宗一派，影响极大。程邃嗜古，家藏历代碑版及秦汉印。他的书法以隶书见长，并以汉碑为宗，往往用笔以隶而结字似篆，喜用枯涩焦墨，有金石气。郑板桥对其十分推崇，评其隶书“古外之古，鼎彝剥削千年也”（郑燮《题程邃印拓册》）。他的作品很有个性，人称“全野道者”（见《江宁府志》），可见在同时代书家中别具一格，但其隶书影响不及郑簠。

朱彝尊（1629~1709），字锡鬯，号竹垞，又号鸥舫、金风亭长，秀水（今浙江嘉兴）人。康熙十八年（1679）应博学鸿词科，授翰林院检讨，后罢官回乡。著有《曝书亭集》。朱彝尊是清初著名的诗人和词人，为“浙西词派”开创人。朱彝尊又是经学家，同时对金石尤为爱好，钟鼎古器、碑版砖铭均竭力收集与研究，有《曝书亭金石文字跋尾》存世。由于他长期

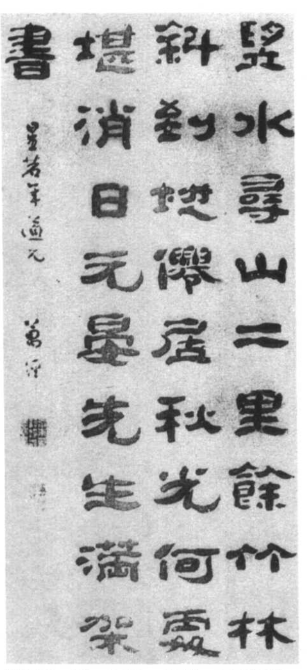
浸淫于金石碑版之中，对其书法产生了较大影响。他的书法以隶书著称，师法《汉曹全碑》，绝去同时代人隶、楷混杂的习气，而是舒展飘逸，有书卷气。钱泳《履园丛话》称："国初有郑谷口，始学汉碑，再从朱竹垞辈讨论之，而汉隶之学复兴。"在当时他的隶书知名度要高于郑簠，由于他的推重，使得郑簠隶书之名显著。他的书法同郑簠一样，直接从汉碑中汲取养料，在当时也是开风气者。

石涛（1642～1707），原名朱若极，出家后法名原济，字石涛，号大涤子、苦瓜和尚、清湘老人等。明藩靖江王朱守谦之子，广西全州人，晚年定居扬州。著有《画语录》等。他的绘画及画论对后世均有极大影响，与弘仁、髡残、朱耷并称"清初四画僧"。他的书法，上溯魏晋、秦汉，并"于东坡丑字法有所悟"（李驎《虬峰文集》），清秦祖永《桐阴论画》称其："尤精分隶书。王太常云：'大江之南，无出石师右者'，可谓推之至矣。"他的隶书（图190）用笔活跃多变，结体散逸奇古，章法错落茂密，时见乱石铺街之奇趣。在用笔上，他掺入行草笔法，行草中又用隶书笔意，对郑板桥等扬州八怪书风均有启迪。

图190　清　石涛　隶书诗轴

张在辛（1651～1738），字卯君，号柏庭，山东安丘人。康熙二十五年（1686）拔贡。从小受其父张贞影响，好诗文、书画和篆刻。曾南下扬州、南京，从郑簠学隶书，写得一手郑簠风格的隶书，后来他还影响了自己的学生高凤翰，同时将郑氏隶书传至山东。著有《篆书琐言》、《隶书琐言》。

万经（1659～1741），字授一，号九沙，浙江鄞县人。康熙四十二年（1703）进士，选庶吉士，授翰林院编修，后因事罢归。万氏家族以学术名


图191　清　万经　隶书　七言绝句

世，其父万斯大兄弟八人皆师事黄宗羲，有“万氏八龙”之誉。万经秉承家学，在博通经史之余，偏好金石学。晚年家计萧然，以卖隶书自给，人谓其书“时人珍若拱璧”（杭世骏《词科掌录》）。他擅长隶书（图191），钱林《文献徵存录》称其“得郑谷口之妙”，他的隶书风格较之郑簠淳厚平和，别具一种特色。他所著《分隶偶存》二卷，辑录自汉至明的百馀家论书，考辨分隶，叙述源流，并评历代擅长隶书者300馀人，对当时的隶书创作和研究起到了积极的作用。

清代前期隶书创作的复兴成为一个重要现象。汉代以后，具有实用价值的隶书逐渐衰落，唐代稍有起色，元代成为自秦汉之后篆隶书法式微以来重新复苏的第一个高潮。清代隶书的再度复兴较之元代有了新的突破，尤其是对于汉碑的取法和认识出现了新的审美取向，因而成为碑派书法诞生的萌芽。清代前期擅长隶书的书家除上述外，还有王时敏（1592～1680）、戴易（1621～？）、郭宗昌（？～1652）等。

## 二、清代中期前碑派与帖派的对峙

### 1　前碑派

所谓前碑派，是指清代碑派的前身。他们以擅长隶书、篆书为主，其中大多数曾对传统帖学下过功夫，创作中有糅合二者或以碑破帖的特征。一般认为，清代真正意义上的碑派是以阮元确立碑学理论为开端，实际上他的理论是总结前碑派实践的结果。我们以邓石如、阮元划界，在他们之前的以碑破帖一派，称为前碑派，此后的尊碑一派，称为碑派。前碑派和

碑派在对待传统帖学上有借助和贬弃程度上的差别，但实际上体现了一条线脉上两个不同的发展阶段。前碑派书法，在突破旧的审美定式上有着新鲜活透的生命力，较之碑派成熟期的书法，少程式，多创造，反而更充满了创造性。

前碑派的发生和发展跨越清代前、中期，以清代前期的郑簠为先驱，之所以将郑簠等在前节中出现，是因为清代前期还有另外两脉，他们共同构成清代前期书坛三系。实际上，清初隶书热潮中的郑簠、朱彝尊等书家均是前碑派的重要组成人员，他们一脉相承，不可分割。

如果说傅山“宁丑毋媚”的思想已开碑学理论之先的话，郑簠则已从实践上开师碑风气之先。前碑派自清代前期出现，到中期渐成与帖派对峙的局面。扬州八怪、西泠四家中则既有郑簠模式的延续，也有以碑破帖为特征的探索。在董、赵书风笼罩书坛的情况下，对突破帖学一统天下发挥了积极的作用，具有历史意义。前碑派的代表人物有：郑簠、程邃、朱彝尊、石涛、张在辛、万经、王澍、金农、高凤翰、汪士慎、李鱓、黄慎、高翔、郑燮、杨法、丁敬、蒋仁、黄易等，在他们的书法作品中已出现了以碑破帖的激进思想，他们的实践为碑学的诞生做好了准备。

前碑派中，尤以金农的书法实践最具典型价值，受郑簠的影响，他的实践突破了长达千年的师法名家碑版的观念，并在艺术实践上强化用笔中的金石气，其师碑思想后来为碑派书家广为接受。金农样式的出现，为清代师碑的书家树立了一个比郑簠更具有说服力的典型。

金农（1687~1763），原名司农，字寿田，39岁时更名农，更字寿门。别号甚多，有冬心先生、稽留山民、曲江外史、昔耶居士、金吉金等，杭州人。他50岁时赴北京应举博学鸿词，不中而归。曾长期客居扬州以卖书画为生，后殁于扬州佛舍。著有《冬心先生集》、《冬心先生续集》等。

金农青年时期即负诗名，20岁时曾访毛奇龄，21岁投师何焯门下。擅诗文、精金石碑版鉴赏、能篆刻。其50岁前书名已动京城，50岁后始以画名，颇具奇逸之气，成为扬州画派的代表人物之一。其书法风格标新立异，且面目繁多。纵观其一生的书法创作，可将其书体分为五种类型：隶书、行草、写经体楷书、楷隶、漆书。根据各阶段的发展情况，又可分为三期：早期。金农从青年时代到50岁前，他的行草和隶书均成熟于这一时期，写经体在47岁时已经出现，他以碑法作行草（图192），是清代第一人，这种

图192　清　金农　行草尺牍

图193　清　金农　漆书诗轴

现象值得重视；中期，从50岁以后到70岁，他的漆书（图193）、写经体楷书和隶楷均成熟于这一时期，此期为金农书法变革的高潮期；晚期，70岁以后，他自谓始创“渴笔八分”，此期为金农衰年变法期。

金农的书法思想集中地体现了前碑派的变法思想，分析他书法变革的特征，可概括为三点：首先，表现为师碑的特征。金农在董、赵书风盛行的康乾年间，是最早公开离经叛道的书家。他于乾隆元年（1736）赴京参加博学鸿词试未中，在回扬州途经山东时所作的《鲁中杂诗》中，表达了他从脱离二王到全盘转向师碑的勇气和胆识：“会稽内史负俗姿，字学荒疏笑骋驰。耻向书家作奴婢，华山片石是吾师。”（《冬心先生续集》自书墨迹稿本）其次，表现为非文人书家指向的特征。他将师法传统的视野拓宽，由二王正统书法移向无名氏书家与民间。他从宋代高僧写经和古代民间俗工书飞白中取法，表现了他“不要

奴书与婢书”的追求。再次，表现为创造新书法审美形象的特征。他的变革着重深入到笔法的变革上，他开掘古代书法中的倒薤笔法，吸取飞白用笔中的扫刷，并创造性地以卧笔作书。在注重表现金石气的同时，他也留意刻工的木版字体，将整齐、光洁、装饰化的审美定式引入自己的书法创作。总之，他以全新的艺术观和从古代传统中开拓出的全新笔法，在超越故我中，创造出前无古人的自家面目。金农书法变法的三个特征是相互关联、层层递进的。他的这些思想为后来的碑派或全部或部分的接受，他身上体现的价值不仅是前碑派的，也是碑派的。汉代以后还没有一位书家以隶书为基础，生发出如此广阔的创作空间，因此金农成为书法史上由帖学向碑学转换中的关键人物。

图194 清 汪士慎 隶书诗轴

高凤翰（1683～1749），字西园，号南村，晚号南阜山人、归云老人、丁巳残人，山东胶州人，长期寓居扬州。雍正七年（1729）任安徽歙县县丞，雍正十一年（1733）任仪征县丞委管泰州坝监掣。乾隆二年（1737）因卢见曾案牵连入狱，从此右手病废，书画均改用左手，风格一变。高凤翰书法、绘画、篆刻俱精，又嗜砚成癖，著有《砚史》。他的书法以隶书和草书著称，他早期隶书由于张贞、张在辛父子的影响，一度有郑簠之风。改用左手作书后书风恣肆浑厚，自成一格。他的行草曾学欧阳询、颜真卿、张伯英、苏东坡，后因书法观念的改变，书风也随之变得苍茫遒劲。他有诗云：“眼底名家学不来，峄山石鼓久沉埋。茂陵原上昔曾过，拾得沙中折股钗。”可见名家权威地位在逐渐弱化，取而代之的是直接从碑版中汲取养料，这是扬州八怪中多数书画家的普遍认识。

汪士慎（1686～1759），字近人，号巢林、七峰居士、溪东外史、甘泉山人等，安徽休宁人，久寓扬州。著有《巢林集》。汪士慎善画梅，有“清爱梅花苦爱茶”之语，他笔下的梅花时

人称之“汪梅”。他和他的朋友金农、高翔、丁敬一样擅写隶书，初也学郑簠，由于他喜好收集金石碑版，又直入汉碑，逐渐形成自己的隶书风格。（图194）他晚年先眇一目，后又双目失明，阮元在《广陵诗事》中说：“巢林老而目瞽，然为人画梅或作八分书，工妙胜于未瞽时”。

李鱓（1686～1762），字宗扬，号复堂，别署懊道人、墨磨人、苦李等，江苏兴化人。康熙五十年（1711）举人。康熙五十二年（1713）赴承德向康熙帝献画，得到赏识，被任命为宫廷画师，师事蒋廷锡，后因其画风与宫廷不合而遭人非议，终于康熙五十七年（1718）乞假归里。乾隆元年（1736）任山东临淄县令，乾隆三年（1738）调任滕县县令，两年后因得罪上司被罢官。后往来于兴化、扬州，以卖画为生。其时因仕途挫折，一抒

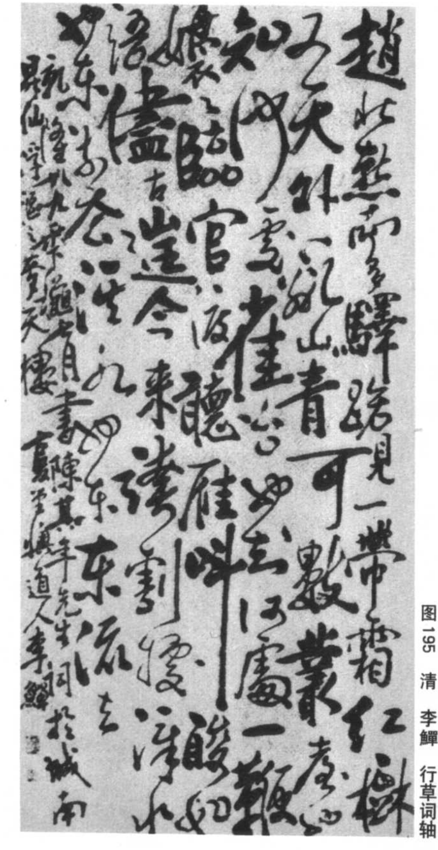


图195 清 李鱓 行草词轴



图196 清 黄慎 送汪瞻侯归姑苏诗轴

胸中郁闷之气，书画风格大变。他晚年的书法用笔放纵（图195）、结字茂密、章法错杂，有粗头乱服之趣，与他早年崇尚妍丽的帖派书风大相径庭，似有明显的破帖意识。

黄慎（1687～约1772），初名盛，字公懋，一作躬懋，后更名慎，字恭寿，号瘿瓢山人、东海布衣等，福建宁化人。两度寓居扬州卖画，以人物见长。他的书法则以草书成就最高，初学钟繇、二王和怀素，不拘古法，并得益于其绘画的用笔。他的草书（图196）浑厚中见狂肆，在扬州八怪中独树一帜，在清代中期的书坛也属不可多得。雷鋐评："其字如疏影横斜，苍藤盘结，然则谓山人诗中有画也，可，字中有画也，亦可。"（《蛟湖诗钞序》）

高翔（1688～1753），字凤冈，号西塘，又作西堂、犀堂等，甘泉（今江苏扬州）人。一生布衣，终老扬州。他与石涛、高凤翰、金农、郑燮及盐商马曰琯等交游甚密，特别与石涛交情笃深，曾自刻印相赠，石涛以隶书轴答谢。石涛死后，唯有高翔年年过平山堂扫墓酹酒。高翔擅诗、书、画，书名为画名所掩。《国朝画家笔录》称其："精八分，工缪篆，晚年右手废，以左手书，字奇古，为世所重。"高翔隶书、篆书、行书均擅，尤以隶书为最。他的隶书受郑簠影响较深，又因其嗜金石碑版，并与碑版拓片商贩有交往，在书法上吸收金石碑版的养料也是很自然的事。

郑燮（1693～1765），字克柔，号板桥，江苏兴化人。康熙秀才、雍正举人、乾隆进士，历任山东范县县令、潍县县令，后因开仓济贫得罪上司而罢官。郑板桥长期在扬州卖画，以画兰竹名世，并以诗、书、画三绝著称，为扬州八怪的杰出代表。他的楷书早年学欧阳询，小楷精净停匀，但他已经意识到"蝇头小楷太匀停，长恐工书损性灵。"（《郑板桥集·诗钞》）他的行草得力于苏轼、黄庭坚，隶书一度受郑簠影响，由于他十分注重个人风格的形成，将隶、楷、行、草杂糅一体，自谓"六分半书"，这是典型的以碑破帖。他自云："字学汉魏，崔（瑗）、蔡（邕）、钟繇，古碑断碣，刻意搜求。"（《署示舍弟墨》）可见其帖学之外于碑版的关注。他那乱石铺街的章法受石涛影响，并将它发展到极至。观其书作（图197），点画跳跃、结字奇诡、大小参差，时见兰竹撇叶之法。康有为评："乾隆之世，已厌旧学，冬心、板桥参用隶笔，然失则怪，此欲变而不知变者。"康有为这段话，前半句讲的是史实，后半句则失之偏颇，其实康有为的变法基础，正是金农、郑燮这些先驱富于创造的探索打下的。当然，郑板桥的个人风格强烈，难

免偏于程式化，故开通力受到限制。

杨法（1696～1762以后），初名世法，字己军，号孝父、孝稺、己父、石宬，别署白云帝子。上元（今江苏南京）人，寓居扬州。与汪士慎相友善。《瓯钵罗室书画过目考》云：“杨法工篆隶，精考证金石碑版。”他的篆隶书（图198）奇特怪异，似得六朝碑版意。其篆书不用圆转而用方折，隶书又常夹入篆书结字，可谓篆书中有隶意、隶书中寓篆法，加上他擅篆刻，篆隶书中融入缪篆印味，故其书法奇古善变，不可端倪。其行草书也不与人同，金石之气溢于纸上，那种欲打破传统、以碑破帖的特征非常明显。

丁敬（1695～1765），字敬身，号钝丁、龙泓山人、砚林外史等，钱塘（今浙江杭州）人。乾隆初荐举博学鸿词不就，布衣终生。著有《砚林诗集》、

图197 清 郑燮 行书诗轴



图198 清 杨法 篆书五言律诗

《龙泓山馆诗钞》、《武林金石录》、《龙泓山人印谱》等。丁敬擅篆刻，为浙派创始人、西泠八家之首。喜金石碑版、精鉴赏、富收藏。往来于杭州与扬州之间，与金农交谊甚深。其书法也以篆隶书见长。何绍基有诗评：“龙泓金石学诣精，八分篆书有法程。隶法遒穆超蹊町，如其诗多声外声。”（见马宗霍《书林藻鉴》）丁敬的隶书（图199）得汉隶之神韵，质朴淳厚中逸趣横生。其篆书以涩笔而书，使转多方折，并融汉篆意趣，饶有金石味。



图199 清 丁敬 隶书诗轴

图200 清 黄易 隶书七言联

蒋仁（1743～1795），初名泰，字阶平，后得“蒋仁”古铜印，遂改名，字山堂，号吉罗居士、女床山民，钱塘（今浙江杭州）人。终身布衣。擅篆刻，师法丁敬，与丁敬、黄易、奚冈并称西泠四家。也擅书法，清叶廷琯《鸥陂渔话》称其书：“由米南宫上溯二王，参以孙过庭、颜平原、杨少师，遇兴到时，若以墨瀋倾纸，不能辨字，人益重之。”从他存世行书作品来看，已不类二王笔法，用笔粗细相间，字形大小参差，时有破帖特征。

黄易（1744～1802），字大易，号小松、秋盦。仁和（今浙江杭州）人。系黄树穀之子。因黄树穀善篆隶，曾与金农、郑燮等共同生活于扬州，故黄易秉承家法。又擅篆刻，师法丁敬，为西泠四家之一。黄易对金石碑版有极大兴趣，与钱大昕、翁方纲、赵魏、阮元等交游甚密。曾往山东、河南

等地寻访金石碑刻，藏有石刻拓片三千馀种，著有《小蓬莱阁金石文字》、《武林访碑录》、《岱岩访古日记》、《嵩洛访碑日记》等，在金石学界产生很大影响。黄易擅隶书（图200），方朔《枕经堂题跋》云："小松司马大隶书摹《校官碑额》，小隶书似《武梁祠题字》"，又于《西狭颂》等汉碑中获益，他的隶书笔意沉着，气势恢宏。

此外，清代中期擅长隶书的书家还有桂馥(1736～1805)、巴慰祖(1744～1793)、钱泳(1759～1844)等。

前碑派的隶书创作在当时的扬州和杭州蔚然成风，他们的隶书不同于清初继承明人之法的王铎、王时敏、傅山。其观念发生了很大的变化，他们不再认为吾衍所谓"方劲古拙、斩钉截铁"如折刀头是汉隶的特征，也不迷信前人常挂在嘴边的钟繇、梁鹄等所谓隶书名家。前碑派对汉碑的实践，逐渐形成了与清以前不同的用笔方法和风格基调，如羊毫笔和生宣纸的普遍运用，加上他们强调中锋用笔，在毛涩、厚重的用笔中将文人书画家对书卷气的追求转向金石气的表现，所有这些悄悄改变着人们的传统审美观念，同时刺激着篆书的发展，出现了很多篆书名家，如清代前期的王澍，中期的钱坫、洪亮吉、孙星衍等，使篆书接踵于隶书热潮，迅速发展起来。

王澍（1668～1743），字若霖，一作若林、蒻林，又字灵舟，号虚舟、竹云，江苏金坛人，后寓居无锡。康熙五十一年（1712）进士，以善书特命充五经篆文馆总裁官，官至吏部员外郎，致仕归里。王澍嗜金石之学，摹古名拓殆遍，尤以书法名世，论者谓其书在米（芾）、黄（伯思）、顾（从义）三家之上。他的楷书、行书得欧阳询笔意，隶书于明人之外得汉碑意趣，篆书得二李（李斯、李阳冰）风范。他的篆书停匀瘦硬，在当时篆书创作极少的情况下，自属一时好手。著有《竹云题跋》、《虚舟题跋》、《淳化阁帖考正》等，对各种碑帖进行考证与述评，可见卓识。

钱坫（1744～1806），字献之，号十兰，嘉定（今属上海）人。著名学者钱大昕族子，曾入毕沅幕府。历任陕西乾州通判、知州兼知武功县。嗜金石文字训诂之学，著有《说文解字斠诠》、《十六长乐堂古器款识考》等。他的篆书（图201）名擅一时，用笔中锋平实，或结字平正，或结字参差，得力于金文尤多，孙星衍誉其清代篆书第一。

洪亮吉（1746～1809），字稚存，号北江、更生居士等，阳湖（今江苏武进）人。乾隆五十五年（1790）进士，曾入毕沅幕府。历任翰林院编修、顺天乡试同考官、贵州学政、上书房教习，晚年任安徽旌德洋川书院

山长。洪亮吉擅篆书，尤擅写篆书对联，有时誉。

孙星衍（1753～1818），字渊如，号季畴，阳湖（今江苏武进）人。乾隆五十二年（1787）进士，历官刑部主事、山东按察使等，晚年主讲于杭州诂经精舍、南京钟山书院。与毕沅、钱大昕、洪亮吉、阮元、黄易等交游甚密，他们在访碑活动中发挥了积极的作用。著有《寰宇访碑录》、《平津馆金石萃编》等。孙星衍的书法，以小篆著称（图202），书风典雅停匀。

图201　清　钱坫　篆书轴

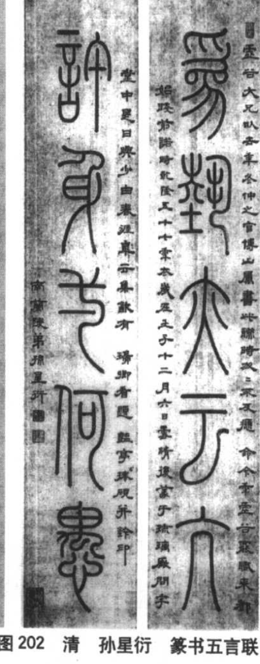


图202　清　孙星衍　篆书五言联

上述书家在篆书上的水准已突破元明，虽在观念上主要师法二李小篆，但重要的是他们的篆书创作形成了一种风气，为碑派的发展提供了基础。先隶书、后篆书的发展脉络是前碑派师碑潮流的史实，并且迅速扩展到隶书、篆书以外的各种书体，特别是北碑，可见已是碑学大潮来临的前夜。

## 2　清代中期的帖派书法

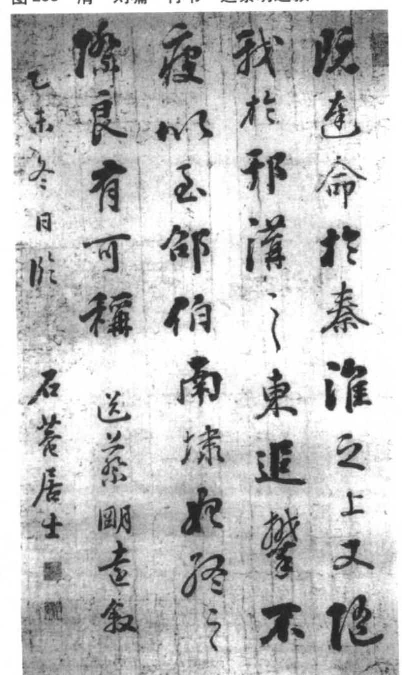
在前碑派书家活跃于书坛的同时，帖学一派仍固守自己的阵营，两派成对峙格局。前碑派书家以在野的文人书画篆刻家居多，而帖派书家则多是当朝官居高位的文人书家，两派形成鲜明对比，作品也判若江河，可见帖学在当时仍是官方的主流书法。清代前期至中期的书坛发展可概括为

“康雍之世，专仿香光；乾隆之代，竞讲子昂。”整个书坛一度笼罩在董、赵书风之中，但这种狭隘的取法观逐渐被人们轻视，而于董、赵之外，转而取径唐、宋诸名家，在楷书方面，表现为对欧、颜等唐碑的普遍继承，在行书、草书方面，则各具风格。其中不乏具有个人特色的帖学书家，著名的有刘墉、梁同书、王文治、翁方纲、梁巘、钱沣、永瑆、铁保等。

刘墉（1719~1804），字崇如，号石庵、青原、香岩等，山东诸城人。大学士刘统勋之子。乾隆十六年（1751）进士，官至文渊阁直阁事、礼部尚书、吏部尚书、上书房总师傅、体仁阁大学士，加太子太保，卒谥文清。有《文清公文集》、《石庵诗集》等著作存世。

刘墉的书法是极具个人面貌的，他出入传统帖学，初学董、赵，尤其推崇赵孟頫的“王孙才调”，后又学苏东坡，并融会魏晋唐宋各家，自树新风，真可谓集帖学之大成者。清人评：“刘文清书初从松雪入，中年后乃自成一家。貌丰骨劲，味厚神藏，不受古人牢笼，超然独出。”（张维屏《松轩随笔》）他的书法以行书见长（图203），或行楷、或行草，无不雍容华贵，在悠闲自得中流露出一种超人的才情。他用笔裹锋顺势，运毫轻重交替，施墨以浓取胜，谋篇疏朗有致，创调高古遒丽。刘墉书法以静穆雄浑见长，在帖学一脉中实属难能可贵，就连康有为也认为“近世行草书作浑厚一路，未有能出石庵之范围者。”（《广艺舟双楫》）徐珂在《清稗类钞》中也说：“论者譬之以黄钟大吕之音、清庙明堂之器，推为一代书家之冠。”据说刘墉晚年潜心北碑，可见清代中期的帖派书家已开始对北碑产生浓厚兴趣，但刘墉因精力已衰，未能深造。他确是处于碑帖转换的非常时期，但毕竟刘墉的作品给我们留下了一个地道帖派风范的印象。

图203　清　刘墉　行书　送蔡明远叙



梁同书（1723～1815），字元颖，号山舟，晚署不翁、新吾长翁，钱塘（今浙江杭州）人。大学士梁诗正之子。乾隆十七年（1752）进士，官至侍讲学士。他的书法在乾隆年间与刘墉、王文治、翁方纲并称四大家。

梁同书幼承家学，工诗善书，书法也于董、赵起步，并涉颜、柳、米等唐宋诸家，可贵的是他也能不拘泥于前人陈法，而能强调自出胸臆。对于学古人，他有自己的看法：“帖教人看，不教人摹。今人只是刻舟求剑，将古人书一一摹画，如小儿写仿本，就便形似，岂复有我。”（《频罗庵论书》）梁同书的书法也以行草书见长，用笔娴熟流畅，结字严谨平稳，人称擅写大字，愈大结构愈严。钱泳评其“如旧家子弟，不过循规蹈矩，饱暖终身而已。”（《履园丛话》）梁同书名重当时，且声名远播日本和朝鲜，但终因其格调不高，对后世影响不大。

王文治（1730～1802），字禹卿，号梦楼，江苏丹徒人。乾隆二十五年（1760）探花，后授翰林院侍读，充会试同考官，任云南临安知府。著有《梦楼诗集》、《快雨堂题跋》等。

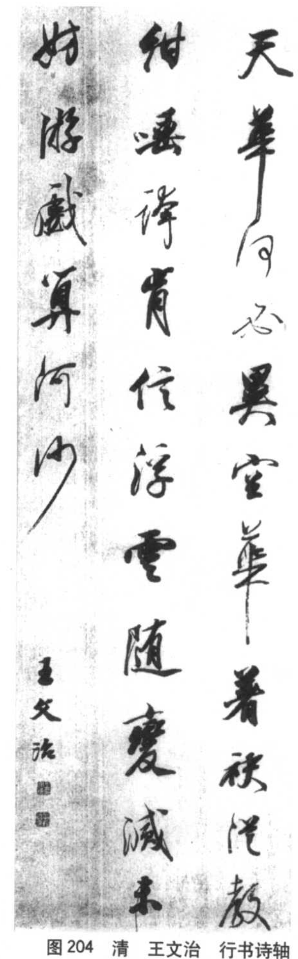


图204　清　王文治　行书诗轴

王文治的书法初从笪重光、董其昌出，又学二王，并于唐人写经中获益良多，晚年又融张即之，自成一种清隽爽健的风格。他中年后参禅悟道，自谓“吾诗、字皆禅理也。”他的书法（图204）秀逸天成，与刘墉形成鲜明对照，清人梁绍壬评“刘石庵相国专讲魄力，王梦楼太守专取风神”（《两般秋雨庵随笔》）时有“浓墨宰相”、“淡墨探花”之誉。尽管有人批评其书法“如秋娘傅粉，骨格清纤，终不庄重”（钱泳《履园丛话》），但毕竟与他的性情相合，在当时也属独立风标者。

翁方纲（1733～1818），字正三，号覃溪、苏斋，北京大兴人。乾隆十七年（1752）进士，官至广东、江西、山东学政，内阁学士、鸿胪寺卿。著

有《复初斋文集》等。

翁方纲在当时的书坛地位显赫。一方面，他在创作上坚持走传统帖学的道路，另一方面，他在金石考据学上用功颇多，有大量的著作，如《两汉金石记》、《粤东金石略》、《汉石经残字考》、《焦山鼎铭考》等，在碑学和帖学的转换时期起到了很大作用。他的书法师法欧、虞、颜，尤钟情于欧阳询《化度寺碑》。他的书法创作以楷书、行书（图205）为主，用笔实在、结字紧密，讲究笔笔有来历，故他的书法谨严有余而超逸不足。间作隶书，从《史晨》、《韩敕》中来。时人讥其无一笔是自己，可见其过于注重古人的体势，而新意不多。他的书法声名远播，曾对朝鲜书法的发展产生过重要影响。



图205 清 翁方纲 行书 诗轴

图206 清 梁巘 草书诗轴

梁巘(生卒年不详)，字闻山，号松斋，亳州（今安徽亳县）人。乾隆二十七年（1762）举人，曾任湖北巴东知县。擅书法，与钱塘梁同书、会稽梁国治有“三梁”之称。著有《承晋斋积闻录》等。梁巘书法师董、赵、苏、米，又于唐人李邕书法中得力尤多。他的楷书与李邕颇为接近，其行书、草书（图206）虽出入古人，又有自家特色。他善于中锋用笔，笔画饱满厚实，巨幅草书更显苍茫之气。梁巘的书法实践属于帖派，但他敏于新鲜事物，曾在邓石如的成长过程中起有积极的作用。

钱沣（1740～1795），字东注，一字约甫，号南园，云南昆明人。乾隆三十六年（1771）进士，官至翰林院检讨、监察御史、太常寺少卿、湖南

学政。钱沣书法独宗颜真卿，偶涉米芾，其楷书和行书都透露出颜真卿式的雄浑伟岸。杨守敬说：“自来学前贤书，未有不变其貌而能成家者，独有南园学颜真卿，形神皆至，此由于人品气节不让古人，非袭取也。”（《学书迩言》）钱沣不畏和珅，疏摘其奸。其书法学颜似与他崇尚颜的人品有关，在董、赵书风流行的时代，专以颜书面貌出现实属仅见，且稍异其趣。他的作品已超出了传统帖学的审美习惯，可见碑学思想已对他产生作用，并对何绍基、翁同龢有所启示。

永瑆(1752～1823)，字镜泉，号少庵。清高宗弘历第十一子，封成亲王。他的书法以楷书见长，专师欧阳询，又略具赵孟頫笔意，法度严谨，书风妍美，但过于注意程式，带有浓厚的馆阁之气。

铁保（1752～1824)，字冶亭，号梅庵，满洲正黄旗人。乾隆三十七年(1772）进士，官至漕运总督、山东巡抚、两江总督、礼部尚书、吏部尚书等，以三品衔致仕。著有《怀清斋全集》等。其书法延帖学一路，楷书摹颜真卿，草书学王羲之、怀素、孙过庭，作品笔饱墨酣，颇见气势。

此外，清代中期还有一些文人学者，他们虽不以书名，但他们的书法均有造诣，各具特色，作品洋溢着文人的书卷气息，如袁枚(1716～1798)、姚鼐（1732～1815)、张问陶（1764～1814）等。

## 三、清代碑学的建立与完善

清代中期是中国书法史上帖学与碑学的转换期，康熙至乾隆年间前碑派的崛起为碑学的诞生提供了条件。乾隆、嘉庆时期邓石如、伊秉绶的书法以新的面貌在当时书坛脱颖而出。实际上，他们这些碑派早期的书家仍是延续了前碑派以篆隶为主的创作模式，其中邓石如可视为最早全面师碑并体现碑学主张的典型书家，并具有开派意义，他的作品成为碑派书法创作形成的代表，他们以实践为碑学推波助澜。几乎同时，扬州人阮元在前碑派实践的基础上，以《南北书派论》和《北碑南帖论》两篇文章，不仅为师法汉碑提供了理论依据，而且第一次给北碑以重要地位，从此揭开了清代碑学的序幕，为此，我们称阮元的“二论”是清代碑学正式形成的标志。此后包世臣又在其所著的《艺舟双楫》中，阐述了与阮元观点一致的

碑学思想进一步扬碑抑帖，并推重他的老师邓石如，使得碑学理论得以完善，从实践上看，包世臣又是第一个有意识以北碑之法为其书法主要格调的书家。隶书——篆书——北碑这条线索到阮元时期已清晰地表现出来，清代碑学从实践到理论、再到实践得以完全意义上的成熟。

邓石如（1743～1805），初名琰，字石如，号顽伯，后以字行，更字顽伯，号完白山人、龙山樵长等，安徽怀宁（今安庆市）人。终生布衣，往来于徽歙淮扬之间。

图207　清　邓石如　篆书诗轴

邓石如出身寒门，早年随父学习书法，后经梁巘指点，到南京梅鏐家学习八年，得见梅氏所藏大量金石碑版拓片，使得“少产僻乡、鲜所闻见”的邓石如大开眼界，《石鼓文》、《峄山碑》、《泰山石刻》、《开母石阙》、《国山碑》、《天发神谶碑》、《城隍庙碑》等均饱览遍临，对其书法的发展产生重要影响。乾隆五十五年（1790），邓石如来到北京，他的作品受到刘墉和陆锡熊的激赏，惊曰“千数百年无此作矣”（《清史稿 · 邓石如传》），一时名震京师。李兆洛谓：“君之书真气弥满，楷则具备，其手之所运，心之所追，绝去时俗，同符古初，津梁后生，一代宗师。”（见马宗霍《书林藻鉴》）他的书法以篆、隶见长（图207），尤以篆书著称于世。包世臣称：“山人篆法以二李为宗，而纵横阖阙之妙，则得之史籀，稍参隶意，杀锋以取劲折，故字体微方，与秦汉当额文为尤近。”（《艺舟双楫 · 完白山人传》）这就是说，他在继承二李之法的同时，以汉碑额上的篆书用笔加以改造，并以长锋羊毫写出富有弹性和变化的笔画，运笔流畅中见刚毅，因而改变了以往只重结构的单调的篆书审美定式，开一代风气。他的“邓派”篆刻也同样融入了书法的用笔美，后人称其“印从书出、书从印入”，对后世影响极大。他的隶书取法汉碑，曾大量临习《史晨》、《华山》、《张迁》、

《校官》、《孔羡》、《受禅》、《大飨》等碑，风格方削刚猛，气势雄浑，虽墨浓笔实而显单调，但毕竟跳出了时风的束缚而独树一帜。他的行草书水平较低，加上其文化修养的局限，格调不高。他的楷书虽未臻上流，但从作品来看，已涉及北碑，这是一个极其重要的现象，足可证明阮元的“二论”问世之前，既有关于北碑理论的关注，也已有书家在实践北碑了。

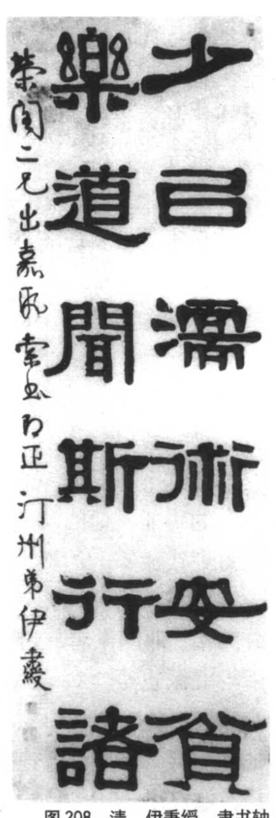


图208 清 伊秉绶 隶书轴

邓石如的书法成就在于他以崭新的碑派书法面貌立于清代书坛，为前碑派的探索画上了句号，在书法实践中表现出突出的个性和另辟蹊径的精神，并开宗立派，在书法史上产生深远影响。

伊秉绶（1754～1815），字组似，号墨卿、默庵，福建汀州人。乾隆五十四年（1789）进士，官至刑部主事、惠州知府、扬州知府。著有《留春草堂集》等。

伊秉绶工诗文、善书画，曾师事纪昀、刘墉，与翁方纲、桂馥、孙星衍、阮元、黄易等金石书画家交游甚密。他的书法以隶书驰誉书坛（图208），康有为称他为“集分书之成”，与邓石如同为清代碑派书法创作的代表人物。他师法汉碑中雄浑平直一类，如《裴岑碑》、《衡方碑》、《西狭颂》、《孔宙碑》、《张迁碑》等，尤其是对《衡方碑》的临习达百遍之多。他在临习中是有所取舍的，他用墨浓重如漆，结字宽博拙朴，泯去明显的波挑，而以直画代之，并富于篆书笔意，同时强化方折，将汉碑的浑厚拓展到极至。他善于写大字隶书，清人评“墨卿能拓汉隶而大之，愈大愈壮。”（赵光《退庵随笔》）“老来渐成金石癖”的伊秉绶书法也是随着对金石学的兴趣逐渐成熟的。除了汉隶以外，其它金石碑版也对其产生影响，他为桂馥书写《缪篆分韵》也是一个不容忽视的因素，他有诗“暮来缪篆笔愈精”可见他善于吸收古代金石碑版中符合他性情的东西，来形成他自己独特的书法语言。伊秉绶的行草书也极有特色，一度学刘墉，也临习过《兰亭》、欧、虞、褚、颜、柳，李

宣龚评："即其行楷，虽发源于山阴、平原，而兼收博取，自抒新意，金石之气亦复盎然纸上。"（马宗霍《书林藻鉴》）他创造性地继承和改造，最终背离了帖派书法的审美原则而走向碑派。

阮元（1764～1849），字伯元，号云台，一作芸台，又号雷塘庵主、揅经老人等，江苏扬州人，随祖改籍仪征。乾隆五十四年（1789）进士，身历乾隆、嘉庆、道光三朝，官至浙江、河南、江西巡抚，湖广、两广、云贵总督，兵部、礼部、户部、工部侍郎，体仁阁大学士，太子太保，致仕归田后又晋加太傅衔，卒谥文达。著有《揅经室集》等。

阮元是一位经学家，为乾嘉学派的最后重镇。他开辟了以金证经的新道路，在金石学上也颇有贡献，编撰有《山左金石志》、《两浙金石志》、《积古斋钟鼎彝器款识》、《汉西岳华山碑考》等。更为重要的是他的金石学研究涉及到书法领域，他对于金石碑版的寻访和研究，为碑学的发展提供了更多的可能。他的《南北书派论》和《北碑南帖论》两篇文章的问世，很快得到钱泳等人的极力推崇，在当时书坛产生强烈反响。他提出书法史上一直存在着南北两派，并对南北两派作系统阐述。他认为："正书、行草之分为南、北两派者，则东晋、宋、齐、梁、陈为南派，赵、燕、魏、齐、周、隋为北派也。"（《揅经室集》）并认为"南派乃江左风流，疏放妍妙，长于启牍"；"北派则是中原古法，拘谨拙陋，长于碑榜"，将南北两派的风格特征作出界定。同时，他首次公开提倡北碑，为在二王之外开辟新境寻找途径，他提出："所望颖敏之士，振拔流俗，究心北派，守欧、褚之旧规，寻魏、齐之坠业，庶几汉、魏古法不为俗书所掩。"（《揅经室集》）阮元虽振聋发聩地提出碑派的新思想，但走的仍是一条"借古开新"的道路。

阮元的书学思想除了在中国的影响之外，还波及到朝鲜。嘉庆十四年（1809）朝鲜书家金正喜随父一同来到中国，由此金正喜拜翁方纲、阮元为师，尤其受阮元影响较深，并改号阮堂，以示对其师的敬重，他将阮元的碑学思想带回到国内，使其成为朝鲜史上书法的重要变革者，对朝鲜书法产生很大影响。

阮元的书法，因自幼受帖学主流书法的熏陶，虽心存变法之心，但一时难以彻底改变，呈现出来的仍是一派帖学风范（图209）。由于金石考据和时风的影响，他也涉及篆、隶书，但流于平庸，没有能形成自己鲜明的艺术风格。

包世臣（1775 ~ 1855），字慎伯，号倦翁、小倦游阁外史等，安徽泾县安吴人，世称包安吴。嘉庆十三年（1808）举人，曾任江西新喻知县。著有《安吴四种》等。

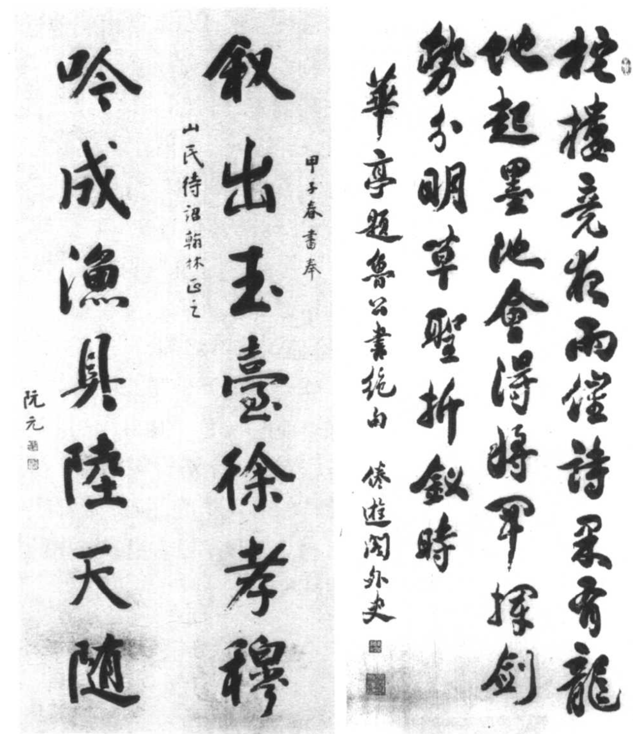



图209　清　阮元　行书七言联　　　　图210　清　包世臣　行书诗轴

包世臣继阮元之后，在其所著《艺舟双楫》中再次扬碑抑帖，进一步详尽论述了北碑的渊源及风格，并对北碑的技法和审美提出了自己新颖而独到的见解。他认为：“北朝人书，落笔峻而结体庄和，行墨涩而取势排宕，万毫齐力故能峻，五指齐力故能涩。”（《艺舟双楫·历下笔谭》）他的理论是在为开辟帖学之外的技法和审美寻找支撑。如果说阮元的“二论”是清代碑学正式形成的标志的话，那么，包世臣的《艺舟双楫》则是碑学理论完全意义上的建立和完善，为清代碑派书法走向兴盛推波助澜。包世臣的书法曾师事邓石如，初学唐宋，后学北碑，晚学二王。他的书法创作以北碑为其主要格调，在书法史上可谓敢为人先，成为清代碑学从理论到实践都统一在北碑上的第一个典型代表。何绍基云：“包慎翁之写北碑，盖先于我二十年，功力既深，书名甚重于江南，从学者相矜以包派。”（见马宗霍《书林藻鉴》）其书法对道光、咸丰、同治时代的书坛产生深远影响。他的书法以行草为主（图210），擅用侧锋，



图211　陈鸿寿　隶书七言联

行笔满实，结体欹侧。由于他过于讲求涩势，气局略嫌拘挛，加上他点画屈曲，终欠北碑雄强之气。

陈鸿寿（1768～1822），字子恭，号曼生、种榆道人，钱塘（今浙江杭州）人。嘉庆四年（1799）入阮元幕府，《墨林今话》称："鸿寿以古学受知于阮云台，与弟云伯有'二陈'之称。"嘉庆六年（1801）拔贡，官淮安同知。擅篆刻，为"西泠八家"之一。喜制紫砂壶，人称"曼生壶"，名扬海内外。著有《种榆仙馆诗钞》等。

陈鸿寿嗜好碑版，精于书法，尤以隶书、行书著称。他的隶书（图211），用笔平直稳健，结字讲究疏密对比，字势奇崛开张，在清代隶书书家中以其独特的书风倍受注目。他的行书，用笔峻爽，注重姿态，字形左低右高，显出险绝之势，有鲜明的个性特征。

## 四、清代晚期碑派的兴盛与帖派的衰微

碑派的发生和发展，可谓郑簠、金农发其机，邓石如、阮元导其流，包世臣扬其波，康有为助其澜，碑派遂一统天下，于是碑派兴盛而帖派衰微成为清代晚期书坛的总体特征。

道光以后，由于碑学思想的不断深入，在书法创作方面，涌现了一大批碑派书家，著名的有吴熙载、何绍基、杨沂孙、徐三庚、杨岘、张裕钊、赵之谦、吴大澂、杨守敬、黄士陵、吴昌硕、沈曾植、康有为等。

吴熙载（1799～1870），原名廷飏，字熙载，后更字让之，号晚学居士，江苏仪征人，寓居扬州。著有《师慎轩印谱》、《吴让之印谱》等。

吴熙载工诗文、擅书画篆刻，精金石考据。徐珂《清稗类钞》云："让之多艺，刻印第一，次画花卉，次画山水，次篆书，次分书，次行楷"。他曾师事包世臣，为邓石如的再传弟子。他的篆刻受邓石如影响，以书入印，

达到了较高的艺术境界，后人将其归入“邓派”。他的书法各体均能，行草书学包世臣，近人马宗霍评其：“行楷束缚于安吴（包世臣）之法，偃锋裹墨，寝状可憎”（《书林藻鉴》）。吴熙载以篆书名世，从邓石如出，并形成自己的风格。他的篆书（图212）起笔多回锋提按，圆转中见清健流畅，收笔也时作悬针状，富有情趣，为邓石如之后的又一篆书大家，后来学其篆书的人甚至超过邓石如。

何绍基（1799～1873），字子贞，号东洲、蝯叟，道州（今湖南道县）人。道光十六年（1836）进士，官至国史馆总纂、四川学政。著有《东洲草堂诗集》等。

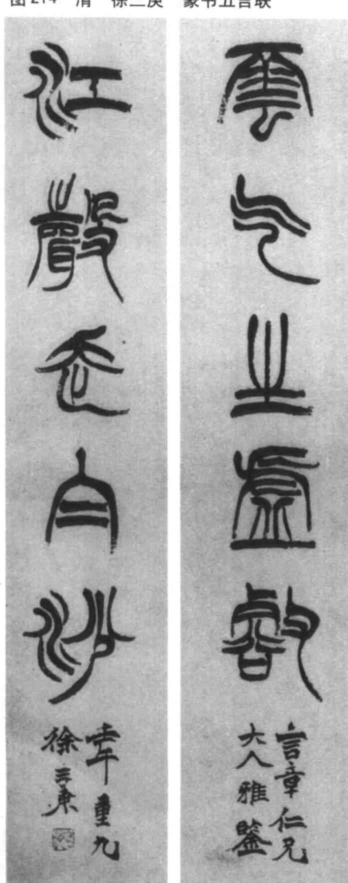
何绍基于经史、小学、金石、书法均有精深的造诣，曾在扬州书局主持校刊《十三经注疏》，并主讲于山东泺源书院、长沙城南书院等。他的书法曾为其师阮元所激赏。其楷书宗法颜真卿，又涉及欧阳通《道因法师碑》，尤其精研北朝碑版，一度钟爱《张黑女墓志》，自谓：“余既性嗜北碑，故摹仿甚勤，而购藏亦富。化篆、分入楷，遂尔无种不妙，无妙不臻。然遒厚精古，未有可比肩《黑女》者。”（《何绍基诗文集》文钞卷九）他在颜书之外，将篆隶之法融入楷书，同时加上北碑的金石气，形成了自己独特的风格。他的行草书（图213）成就最高，向为后人所瞩目，他曾学黄庭坚，又于颜真卿《争座位帖》、《裴将军诗》用功最深，并融入北碑笔


图212　清　吴熙载　篆书七言联

图213　清　何绍基　行书八言联

意。自云“余学书从篆分入手，故于北碑无不习，而南人简札一派不甚留意。”（《蝯叟自评》）但实际上他也属于碑帖结合的一家。他的行草圆润遒劲，运笔回腕涩行，且通身力到，以其奇特的书写方式形成了自己苍厚浑茫的艺术风格。《清稗类钞》称其“行体尤以恣肆中见逸气，往往一行之中，忽而壮士斗力，筋骨涌现。忽又如衔环勒马，意态超然。”他的篆隶书上溯周、秦、两汉，对《楚公钟》、《毛公鼎》、《张迁碑》、《衡方碑》、《乙瑛碑》、《礼器碑》等均下过临摹功夫，“或取其神，或取其韵，或取其度，或取其势，或取其用笔，或取其行气，或取其结构分布，当其所取，或临写精神，专注于某一端。”（马宗霍《霎岳楼笔谈》）他的隶书颇具特色，用墨浓湿，古拙沉雄，奔放中不失雅韵，在同时代隶书家中独树一帜。但其晚年用笔多见颤掣，又有钉头鼠尾状，过于着意追求金石气，习气较深。

图214　清　徐三庚　篆书五言联




在碑派书法实践的演进中，阮元虽力倡北碑，但“见道已迟”，包世臣潜心北碑，但“于北碑未为得髓”，而何绍基在阮元、包世臣理论的基础上，于北碑体会甚多，鎔铸众碑，并创造了碑帖结合的典型，开宣、光以来书派，成为清代碑学一系中的杰出代表。

杨沂孙（1812～1881），字子舆，号詠春，晚署濠叟，江苏常熟人。道光二十三年（1843）举人，官至安徽凤阳知府。著有《观濠居士集》、《管子今编》、《庄子正读》等。杨沂孙早年师事李兆洛，其书法专工篆、隶，尤以篆书名满天下。他对邓石如极为推崇，受其影响也是自不待言的。他的篆书出于《石鼓文》及各种钟鼎款识，其用笔平实，结字方整，个人风格明显，但因其过于注重结构的

安排，略嫌拘谨，马宗霍《霎岳楼笔谈》评其："濠叟篆书，功力甚勤，规矩亦备，所乏者韵耳，韵盖非学所能至也。" 杨沂孙的篆书在当时曾产生很大影响。

徐三庚（1826～1890），字辛穀，号井罍、袖海，别署荐未道士、金罍山人等，浙江上虞人。精通金石学，以书法篆刻名世。他的书法以篆书见长（图214），初受邓、吴影响，又于《天发神谶碑》研习甚深，渐成独特风格。他的篆书多侧锋下笔，笔画粗细变化明显，结字紧密，在当时的篆书家中显示出新妍之美，对日本书坛颇有影响。

杨岘（1819～1896），字见山，一字季仇，号庸斋，晚号藐翁，归安（今浙江湖州）人。咸丰五年（1855）举人，官至盐运使、常州知府、松江知府。著有《庸斋文集》、《迟鸿轩诗钞》等。杨岘专攻隶书，于汉碑无所不窥，《清稗类钞》称"藐翁工分书，如《褒斜道石门颂》，名重一时。"此外，他又于《礼器碑》、《韩勑铭》等取法，他的隶书用笔轻重交替、时露草意，其波挑锐利，顿挫中见金石气，结体开张、疏密有致，个人风格明显，与同时期隶书拉开了距离，故能享誉当时。他的行书刻意求变，做作痕迹明显，杨守敬《学书迩言》评其"款题行书，尤为俗格。"

张裕钊（1823～1894），字廉卿，号濂亭，湖北武昌人。道光二十六年（1846）举人，官至内阁中书。曾入曾国藩幕府，与黎庶昌、吴汝纶、薛福成并称"曾门四弟子"，历主江宁、湖北等地书院。著有《濂亭文集》等。张裕钊的书法以楷书（图215）、行书著称于世，他取法北碑，并融合唐碑，于转折和钩挑颇具匠心，用笔外方内圆，结字内紧外松，用墨丰润，时有涨墨间杂其间，颇有意趣。由于他过于着意刻画，习气甚深，故缺乏丰富的内蕴。

图215 清 张裕钊 楷书 千字文

康有为称其为“集碑学之成者”，并认为“千年以来无与比”，对其推崇备至，评论偏激，而盛名之下其实难副，张裕钊书法曾称誉咸、同、光三朝，是碑派热潮中的产物。

赵之谦（1829～1884），初字益甫，号冷君，后改字㧑叔、号悲盦、无闷、憨寮，会稽（今浙江绍兴）人。咸丰九年（1859）举人，官至江西奉新、南城知县。著有《补寰宇访碑录》、《六朝别字记》、《二金蝶堂印谱》等。

赵之谦以书、画、篆刻名满海内，他的书法，篆、隶、楷、行、草各体均能。自云早年读过阮元的《揅经室集》，阮氏的碑学思想对其有较深的影响。他初宗颜真卿，后于北魏造像及篆隶中得力最深，遂自成一家。他的魏体楷书取法《龙门造像》、《张猛龙》、《郑文公》、《李仲璇》等，又糅入帖法，化刚为柔，这在追求方硬刚猛书风的时代实属难能，故能独立一格。他的魏体行草既取法北碑，又融入颜真卿等帖法，时有“魏七颜三”之说。他的行草在章法上借鉴汉碑的特点，字距大行距小，使人耳目一新。他的行草既具碑的刚毅，又有帖的流美，加上他喜用侧锋和偏锋，时露妍丽之态，与时风拙重一路迥异，故偏激的康有为称其“靡靡之音”。实际上，他的作品方整中见圆转、拙厚中寓流丽，以其独特的书法语言在碑派书法创作中占有十分重要的地位，对后世有很大影响。他的篆、隶书也颇有特色，均受到邓石如的影响，邓氏以隶入篆，而赵氏以北碑造像法入篆（图216），起笔、收笔和转折处尤为明显，这种创造性的实践使他形成了强烈的艺术风格。

图216　清　赵之谦　篆书　团扇



吴大澂（1835～1902），字清卿，号恒轩、窓斋，吴县（今江苏苏州）人。同治七年（1868）进士，官至湖南巡抚。光绪二十年（1894）甲午战争督师山海关，因兵败革职，后退居苏州。吴氏嗜好金石考据，著有《窓斋诗文集》、《窓

斋集古录》、《说文古籀补》、《恒轩吉金录》等。由于其有好古之癖，故擅写篆书，甚至以篆书写信札，可见其金石文字的功力。他的篆书从石刻及铜器铭文中得益，并以小篆笔法写金文，笔画粗细均等，结体平正严谨。马宗霍《霎岳楼笔谈》批评其“篆书整齐如算子，绝不足观。”但他在当时金文创作及普及方面的贡献还是很大的。

杨守敬（1839～1915），字惺吾，号邻苏老人，湖北宜都人。同治元年（1862）举人，光绪六年（1880），杨守敬受清朝驻日公使的邀请赴日，与黎庶昌收集散佚古籍，四年后回国。先后任湖北黄冈教谕、两湖书院教习、勤成学堂总教长等。光绪三十三年（1907）授礼部顾问官。1914年被袁世凯任命为参政院参政。著有《水经注疏》、《学书迩言》、《日本书志》、《楷法溯源》等。

杨守敬是清末著名的地理学家、金石学家、书法家和书法理论家。他各体书法均能，其主要成就在行书，于苏东坡、欧阳询之外，致力于北碑，晚年又潜心于颜真卿，形成苍厚险劲的个人风格，在清末书坛引人注目。他虽竭力推崇北碑，但又认为“集帖与碑碣，合之两美，离之两伤。”这种碑帖结合的思想在书法史上具有不可忽视的意义。同时他十分强调字外功夫，他认为：“胸罗万有，书卷之气自然溢于行间，古之大家莫不备此，断未有胸无点墨而超轶等伦者也。”（《学书迩言·绪论》）他的书法在日本产生很大影响，有“杨守敬旋风”之誉。特别是对日下部鸣鹤、岩谷一六、松田雪柯、水野元直等影响尤深。他的《学书迩言》便是为水野元直所写的一部教科书，他还带去了大量碑刻拓本。碑学理论和实践经他到日本传播后，使得日本书坛开始崇尚篆隶和北碑，且风气愈演愈烈，从而对日本近代书法的变革潮流起着直接作用，被称为“日本近代书法之父”。杨守敬给日本带去了高潮期的碑派书法，与金正喜带到朝鲜的碑派书法有所不同，这是因为金正喜带去的还是碑派初始阶段的理念，两个阶段影响下的书法发展也不尽同，比较之下，朝鲜因金正喜的影响，对帖学保留得多，写碑的面貌也比较“生”。

黄士陵（1849～1908），字牧甫、穆父，号倦叟，安徽黟县黄村人。曾先后入吴大澂、端方幕府。他在金石考据、书法、绘画、篆刻方面均有很大成就。在篆刻上，他以光洁劲挺、平中见奇的印风独树一帜，为“黟山派”开山鼻祖，对后世有很大影响。他的书法虽不如其篆刻影响之大，但




图217 清 吴昌硕 临石鼓文轴

也有一定特色，以篆书见长，书风与吴大澂相近，也与他的篆刻风格一致，他将小篆和金文相结合，用笔稳健平实，结体方整严谨，形成一种质朴静穆而又浑厚伟岸的风格。

吴昌硕（1844～1927），原名俊，又名俊卿，字苍石、昌石、昌硕，后以字行，号缶庐、苦铁、大聋等，浙江安吉人。他早年曾从俞樾、杨岘学习辞章、训诂、书法，多与收藏家及书画名家交游。光绪二十五年（1899）任安东县（今江苏省淮安市涟水县）县令一个月，辞官后一心为艺，成为一位集诗、书、画、印于一身的杰出艺术家。吴昌硕的绘画以其碑派书法用笔入画，苍茫古厚中饶有金石气，是晚清大写意花卉的一代宗师。他的篆刻以石鼓文笔意融入汉印，又于汉砖瓦文字及封泥中得到启发，印风苍浑豪放，形成具有大写意特征的一代印风，世称"吴派"。由于他在篆刻界的崇高威望，被公推为西泠印社第一任社长。

吴昌硕的书法，以篆书和行草书成就最高，他的篆书从《石鼓文》中得益最多，一生研习不辍，并参以邓石如、吴让之法，结字右高左低。符铸云："缶庐以《石鼓》得名，其结体以左右上下参差取姿势，可谓字出新意，前无古人。要其过人处，为用笔遒劲，气息深厚。"（马宗霍《书林藻鉴》）从他大量的临作来看，他对于《石鼓文》的临习（图217），已不是简单的描摹其外形，而是融入了自己的个人体悟，并藉以抒发情感，由此而生成一种创造。他的篆书用笔泼辣恣肆，用墨饱满酣畅，体现出毛而润、涩而畅的审美特征，沉厚中不失自由，遂自成一家，成为书法史上篆书领域的一座高峰，在清末、近现代乃至当

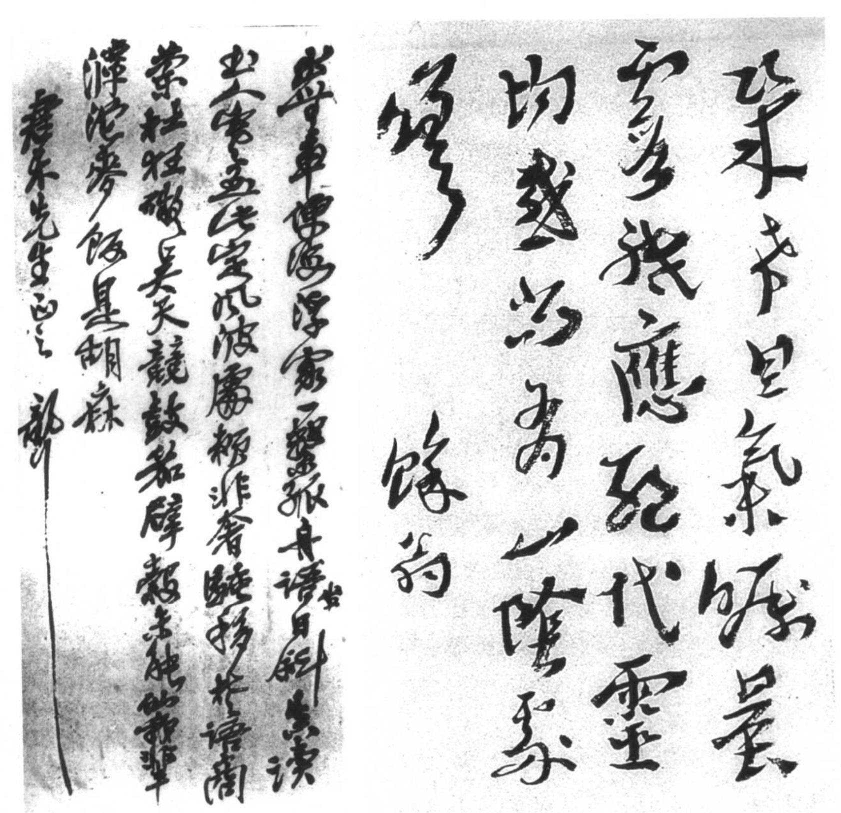


图218　清　吴昌硕　行草诗笺

图219　清　沈曾植　草书册页

代书坛都具有广泛的影响。他的行楷书和行草书（图218）也极有特色，初从北碑入手，又出入钟繇、王铎等，并参以篆书笔意，用笔生辣、结字茂密。他的大幅行草通篇骨气洞达，虽粗头乱服，但豪放中不失精微。他的诗稿、手札等小字行草书流美中仍有奇气。吴昌硕以其强烈个人风格在书法史上占有重要的一席。

沈曾植（1850 ~ 1922），字子培，号巽斋、乙庵、寐叟等，浙江嘉兴人。光绪六年（1880）进士，历官刑部主事、刑部员外郎、总理衙门章京、安徽布政使等。他的书法（图219）以行草书名世，早期攻帖学，先后师法钟繇、黄山谷等，后得力于北碑，曾一度推崇包世臣、吴让之笔法。晚年又取径黄道周、倪元璐，并融入章草与齐魏碑版造像，形成自己生拙奇特的

书风。他在书法上追求碑帖兼融，自云“置我三王二爨间”，又刻意求“生”，尽管他的书法“工处在拙，妙处在生，胜人处在不稳。”（曾熙语）但他的碑帖兼融显得并不太成功，在当时书坛也无太大影响，却在身后的现当代声誉鹊起，这种现象值得人们深思。

康有为（1858～1927），原名祖诒，字广厦，号长素、更生，南海（今广东广州）人。幼从朱九江治经世致用之学。光绪二十一年（1895）进士，授工部主事。1888～1898年间七次上书光绪皇帝要求变法，并力主新政，为“戊戌变法”的重要代表人物。1917年参与张勋复辟。著有《新学伪经考》、《大同书》、《康南海先生诗集》等。

清代碑学理论经阮元的伐木开道、包世臣的发展和完善，到康有为的休明鼓吹而达到高潮。他的碑学思想集中反映在他的碑学著作《广艺舟双楫》中，此书凡六卷，二十七篇，六万余言，资料丰富、论证详尽，对碑学的发生、发展、流派、审美风格等提出了一套更为完整、也更为偏激的理论，将阮元、包世臣的“扬碑抑帖”发展成“尊碑贬帖”，甚至“卑唐”。他第一次使用了“碑学”和“帖学”这两个概念，他认为“碑学之兴，乘帖学之坏”，同时认为书法与自然界一样，有着不断进化的过程及其内在规律。他说：“物极必反，天理固然，道光之后，碑学中兴，盖得势推迁，不能自已也。”康有为强调变革，认为“变者必胜，不变者必败”，这与他的政治思想一脉相承。在变革的指导思想之下，对帖学一派竭力贬斥，也对唐碑加以批判，并从美学角度审视北碑，提出十美：“一曰魄力雄强，二曰气象浑穆，三曰笔法跳越，四曰点画峻厚，五曰意态奇逸，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨法洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰美。”（《广艺舟双楫·十六宗第十六》）给北碑以美学上的支撑。他于创作观念上的启示在书法史上的意义非同一般，当然他的偏激思想也存在着一些局限和失当，所带来的负面影响也不容忽视。他的《广艺舟双楫》在日本也以《六朝书道论》为名发行，不仅对清末民初的书坛产生极大影响，也对日本书法的发展起了很大的推动作用。

康有为不仅在理论上卓有建树，在书法实践上也以其独特的书风成为碑派书法的一代巨匠。他的书法早年从帖派入手，后转而学碑，“大抵主于《石门铭》，而以《经石峪》、《六十人造像》及《云峰山石刻》诸种参之。”（马宗霍《霎岳楼笔谈》）商承祚在《我在学习书法过程中的体会》一文中

认为康氏是从世人罕见的唐《千秋亭记》石刻中化出的，总之他于南北朝碑版中获益良多。康有为的书法（图220）以行书名世，用笔迟送涩进、沉厚圆浑，结字内紧外松、开合有致，故其书风气象浑穆。由于他过于注重整体章法的气势，有时粗放中略欠精到，而显得荒率。他晚年自感碑派开通不足，并认为“千年以来，未有集北碑南帖之成者，况兼汉分、秦篆、周籀而陶冶之哉。鄙人不敏，谬欲兼之。”（香港中文大学藏康有为《行书七言联》款识）他这种欲碑帖兼融的思想，可看作是他尊碑贬帖过于偏激之后的一种反省。

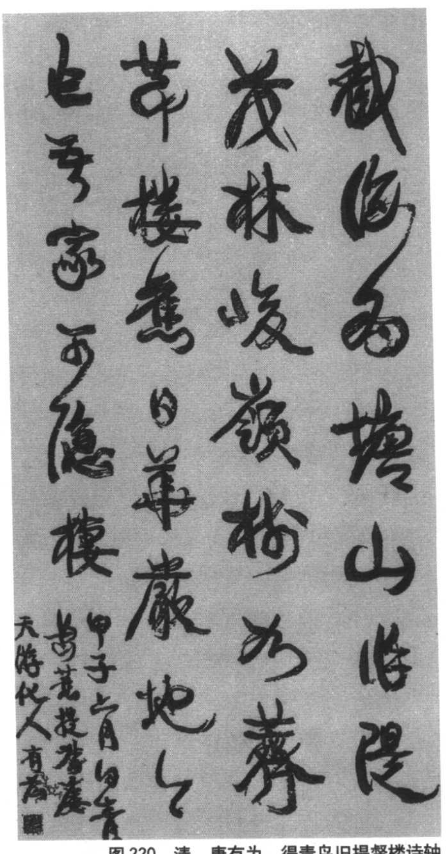


图220　清　康有为　得青岛旧提督楼诗轴

清代晚期至民国初年崇尚碑派的书家还有郑孝胥（1860～1938）、曾熙（1861～1930）、李瑞清（1867～1920）、易孺（1872～1941）、杨度（1874～1931）、齐白石（1863～1957）、梁启超（1873～1928）、于右任（1879～1964）、弘一（1880～1942）等，均享誉书坛，其中不乏成就卓著者。在碑派书法风气极为兴盛的同时，也开始渐露衰势，尤其是李瑞清等以颤抖、造作之法表现金石气为典型。另一方面，清代中、晚期的帖派书法已逐渐衰微，名家不多，成就也不显著，有林则徐（1785～1850）、郭尚先（1785～1832）、曾国藩（1811～1872）、翁同龢（1830～1904）等。

碑派书法自清代中期以来一直延续到近现代乃至当代书坛，从积极的方面看，它开辟了帖派之外的另一条新径，也就是开启了一个帖派所不能囊括的以篆隶、北碑和无名书家为中心的传统。从消极的方面看，它完全是以抛弃经原始传统进化后的二王一系文人书法传统为代价的，碑学理论

中所蕴涵的反传统主义，导致了整个中国书法传统的断裂。如何弥补这一断痕、清理清代碑学形成中出现的许多理论及技法问题，成为清以后书家亟待解决的课题。碑派书法随着时间的延续在继续发展，甲骨、简牍的大量出土和敦煌藏经的不断发现，取法对象的日益丰富给碑派书法的新发展提供了更多的可能，碑帖融合的创作模式也在不断拓展。在现当代书坛，帖派书法的回归也呈现出强劲的势头，这说明晚清帖派书法的衰微只是一个暂时现象，帖派作为中国书法艺术的一大体系，并不因为它在某个时期的衰落而降低其自身价值。

## 复习思考题

1. 试述清初书坛是按哪三系向前发展的？列举其代表书家。
2. 什么是前碑派？他们的书法审美取向有何特征？郑簠、金农汉碑认识的突破对清代碑学有何影响？
3. 为什么说前碑派和碑派是清代书法一条发展线索上的两个阶段，指出这两个阶段对待传统帖学借助和贬弃程度上的异同。
4. 清代碑学建立的标志是什么？它是怎样从阮元建立到包世臣的发展完善再到康有为的总结走向高潮的？
5. 康有为的书学思想对晚清以来书法有何影响？并指出其负面效应。
6. 结合碑派代表书家及其作品，谈谈清代碑派书法的共同审美特征。